

فصول

مجلة النقد الأدبي

الأدب والإيديولوجيا

الجزء الأول

المجلد الخامس ◦ العدد الثالث ◦ إبريل / مايو / يونيو ١٩٨٥



فصول

مجلة النقد الأدبي

الأدب
والإيديولوجيا
الجزء الأول

تصدر كل ثلاثة أشهر

○ المجلد الخامس ○ العدد الثالث ○ إبريل/مايو/يونيو ١٩٨٥

٢

فصول

مجلة النقد الأدبي

مستشارو التحرير

زكي نجيب محمود
سهير القلماوى
شوقي ضيف
عبد الحميد يونس
عبد القادر القط
مجدى وهبة
مصطفى سويط
نجيب محفوظ
يحيى حقي

رئيس التحرير

عز الدين إسماعيل

مدير التحرير

اعتدال عثمان

المشرف الفني

سعد عبد الوهاب

السكرتيرة الفنية

عصام بهنسى

محمد بدوى

تصدر عن: الهيئة المصرية العامة للكتاب

• الاشتراكات من الخارج :
عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً لفراد - ٢٤ دولاراً
للهيئات - مبالغ إلیا :
معاريف البريد (البلاد العربية - ما يتخلل ٥ دولارات)
(أستراليا وأوروبا - ١٥ دولاراً)
• إرسال الاشتراكات على العنوان التالي :
● مجلة فصول
الهيئة المصرية العامة للكتاب
شارع كرؤیس النيل - بولاق - القاهرة ج. م. ع.
تليفون المجلة ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨
٧٨٤٣٦
الإعلانات : يعلق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبها للصناديق.

• الأسطر لى البلاد العربية :
الكوت ديفوار واحد - الخليج العربى ٢٥ ريالاً لفراد - البحرين
دینار ونصف - العراق : دینار زوج - سوريا ٢٢ ليرة - لبنان
١٥ ليرة - الأردن : ١٠٠٠ دینار - السعودية ٢٠ ريالاً -
السودان ٤٠٠ كروش - تونس ٧٠٠ دینار - الجزائر ٢٤
دینار - المغرب ٥ درهما - اليمن ١٨ ريالاً - ليبيا دینار
دراج.
• الاشتراكات :
• الاشتراكات من الخارج :
عن سنة (أربعة أعداد) ٥٠٠ قرشاً + معاريف البريد ١٠٠ قرش
إرسال الاشتراكات بمراسلة بريدك مكرمة

للأدب والإيديولوجيا

الجزء الأول

- أما قبل رئيس التحرير ٤
- هذا العدد التحرير ٥
- حول الأدب والإيديولوجيا يوزف بيترشتون ١٢
- الماركسية والنقد الأدبي تيري إيجلتون ٢٠
- البنية ذات الهيمنة : التناقض والتضال لوى ألتوسير ٤٤
- دور الحتمية واللاحتمية في نظرية الإيديولوجيا ن. أبركرويس ، م. هيل ، ب. تيرنر ٥٧
- حول إعمال الوظيفة الاجتماعية للتفسير في دراسة الأدب هورست شتاينمير ٦٥
- المؤسسة الأدبية والتحديث بيتر بيرجر ٧٢
- التفسير ، والفكر ، والإيديولوجيا كريستوفر بطار ٧٩
- الخطاب الشعري بوصفه أيديولوجيا أنتوني إيسنوب ٩٧
- التكلم في الرواية ميخائيل باختين ١٠٤
- الأبعاد الإيديولوجية لمسرحية « المشوه المحول » عند بايرون دانييل واتكنز ١١٨
- المعرفة / الإيديولوجيا / الأسطورة هنري ميتران ١٢٥
- لينين ناقداً لتولستوى بيير ماسرى ١٤٠
- في الإيديولوجيا الاشتراكية تيرنر ١٥٦
- الواقع الأدبي
- عرض كتاب
- ما الإيديولوجيا ياكوب يادون ١٦٥
- رسائل جامعية
- الإيديولوجيا الوطنية والرواية الوطنية في الجزائر ١٩٣٠ - ١٩٦٢ محمد حافظ دياب ١٧٢
- الوثائق
- نصوص من النقد العربي ١٧٩
- نصوص من النقد الغربي تيرنر ٢٠١
- مناقشات
- علم الأسلوب والمصادرة على المطلوب سعد مصالوح ٢٠٧
- This Issue باربارا هارلو ٢١٦

أما قبل

يقول الشاعر إزرا باوند في كتابه « أبلحية القرامة » (١٩٣٤) : « لا تحوى أى لغة منفردة على مجموع الحكمة الإنسانية ، كما أنه ليست هناك لغة قادرة بمفردها على التعبير عن كل أشكال التفكير ودرجاته » .

وينطوى هذا القول على فكرتين متكاملتين ، أولاهما ترتب على أحكامها وتُستخرج منها . فلما لم يكن هناك لغة قادرة بمفردها على التعبير عن كل أشكال التفكير ، كان طبيعياً ألا تتوحد أى لغة منفردة على مجموع الحكمة الإنسانية .

ومن الواضح - منذ الوهلة الأولى - أن الفكرة هنا تقوم على أساس من النظر إلى اللغة بوصفها وعاء « يحوى » على الحكمة أو على الفكر ، كان الحكمة أو الفكر يمكن أن يتقوما بمزمل عن اللغة . وهذا الأمر قد حسم منذ أن أعلن العالم اللغوى كارل غسر أننا إنما نفكر باللغة . ومنذئذ أصبحت تلك الفكرة التى ترى فى اللغة وعاء للفكر ضرباً من المجاز الأدبى .

لكن قول الشاعر هنا مازال ينطوى على حقيقة ، على الأقل عندما يتحدث عن إمكانيات اللغة المفردة ، أو لنقل « إنجاز » كل لغة من لغات البشر على حدة . للاشك أن كل لغة قد كونت لنفسها رصيداً من الأفكار التى ارتبطت بها ، وكانت هذه الأفكار هى حصيلة النشاط اللغوى (أو الفكرى) فالأمر سواء) الذى قام به أبناؤها على مر الزمن .

ولما كان من ياب للمعال تقريباً أن تتوازى حياة شعب ما ، والمحصلة النهائية لتجاربها ، مع حياة أى شعب آخر ، وكان من المحال كذلك أن تكون حياة شعب ما تكراراً لحياة أى شعب آخر ؛ كان طبيعياً أن يختلف رصيد كل شعب من الأفكار ، من حيث الكم والنوع ، عن رصيد أى شعب آخر .

على أن هناك مساحة مشتركة لا عالة من التجارب الإنسانية التى يعيشها الناس من كل لغة ، وفى كل زمان ومكان . وهذه المساحة المشتركة من التجارب هى التى تصنع الأرضية الفكرية المشتركة بين الشعوب . لكن هذه المساحة المشتركة لا تكتسب أى مزية خاصة ، إلا بقدر ما تثير من دهشة لدى أفراد شعب ما ، من أن أفراد شعب آخر يفكرون فى بعض الأمور على غرار تفكيرهم .

من أجل هذا كله تصعب عبارة الشاعر التى تتصلر هذه الكلمة ، الفائلة إن أى لغة منفردة لا تحوى على مجموع الحكمة الإنسانية . ذلك بأن ما تستوعبه لغة ما من الحكمة الإنسانية أو الفكر المشترك ، يتضائل أمام مجموع ما تنفرد به لغات العالم .

ويبقى أن نتساءل عن الفكرة الثانية ، أو الوجه التالى لفكرة الشاعر ، المتعلق بعدم إمكان لغة ما ، أى لغة ، التعبير عن كل أشكال التفكير ودرجاته . إن هذه الفكرة تثير قضية خطيرة ، تتعلق بكفاءة اللغة المفردة ، أو بالأحرى بكفاءة المتكلمين بها ، لاستيعاب كل أشكال التفكير ودرجاته . والذى يتبادر إلى الذهن هنا أن كل لغة لها قدرة على التعبير عن بعض أشكال التفكير دون سائرها ، وعن بعض مستوياته دون بعض . فإذا صبح أن هذا هو ما قصد إليه الشاعر فإنه يكون قد أوقع نفسه فى مأزق القول - ضمناً - بالتبنيذ الطبقي بين اللغات ، الذى هو انعكاس مباشر - بالضرورة - للتبنيذ الطبقي بين الشعوب . ولكن قبل أن نقرر هذا ينبغي أن نتذكر أن الشاعر لم يسلب لغة ما كفاءة التعبير عن كل أشكال التفكير ودرجاته دون لغة ، بل أجرى حكمه ذلك على جميع اللغات دون تفرق .

ويبقى بنا التفكير فى هذا الاتجاه إلى رؤية مغايرة ، مؤداها أنه إذا استبعدنا الحكمة الإنسانية أو الفكر المشترك بين كل الشعوب ، يبقى أن كل لغة لديها ما تمنحه غيرها من اللغات ، وأن كل لغة - فى المقابل - تنقل فى حاجة إلى ما له خصوصية فى اللغات الأخرى . ومع ذلك فليس من السهل على أبناء لغة بمعها أن يتفهموا إليها عموم ما تفرقت به لغات شعوب العالم من فكر على مدى التاريخ ، لهذا المجموع أضخم من أن ينضج بقله أبناء شعب واحد ، أو بالأحرى القادرون على النقل منهم . وبذلك تبقى الشعوب دائماً فى حاجة - على المستوى الفكرى - إلى غيرها .

حقاً إن كل مادة للمعرفة تستعين لأبديولوجية ما ، إن لم تكن صريحة فيما تسمى إلى تأكيده من التوجه الأيديولوجى ؛ ولكن ذلك لا ينبغي أن يكون مناراً للمخوف والتعرق . ذلك بأن كل معرفة جديدة - مهما كان توجهها الأيديولوجى - هى شدة للتفكير ، وتجديد للمتناخ الفكرى ، وإسلاح فى نطاق الرعى الفردى والجماعى على السواء . ومن خلال ذلك كله تكتسب اللغة خبرة جديدة ، ويكتسب المعقل مزيداً من القدرة على التحليل والتفحص ، أو - إذا استمرنا لغة الشاعر الأدبية - يزداد حظ المجتمع من الحكمة .

مضيف التحرير

هذا العدد

يبدو عنوان هذا العدد منذ اللحظة الأولى مزعجاً ؛ وسيظل مزعجاً حتى اللحظة الأخيرة . وإن بدأنا الإزعاج في البداية من أن مصطلح الأيديولوجيا كثيراً ما لاكته الألسن ، وكثر دعوته في الكتابات المتعددة ، سواء كانت مقالات أو فصولاً أو كتباً برمتها ، خصوصاً تلك الكتابات التي تتعالج التاريخ الفكري للغرب ، أو الأوضاع الاجتماعية والسياسية والثقافية للمجتمعات العربية في الزمن الحديث والمعصر الراهن . ثم يستمر الإزعاج حتى اللحظة الأخيرة ، عندما يتبين القارئ أن ما كان يظن في البداية موضوعاً مستهلكاً مازال أصعب من أن يحيط بشكل نهائي ثلاث عشرة دراسة بعضها هذا العدد . وعند ذاك يدرك القارئ أن كثرة دوران هذا المصطلح قد جعلت على تنمية إلهامه بدلاً من أن تكشف حدوده ، وأن العودة إليه بهذه الكثافة كانت نتيجة للإحساس بالوضعية التي انتهى إليها .

على أن اشتغال الكتاب العربي بالأيديولوجيا يأتي لاحقاً - تاريخياً - لاشتغال الكتاب أو المفكر الغربي بها . وما يزال الاشتغال بها في الفكر الغربي يتجدد ويتطور ويتسع نطاقه . ومن ثم برزت الفكرة في إفراد هذا العدد كله للكتابات الغربية ، الإنجليزية والفرنسية والألمانية ، وتخصيص العدد التالي للكتابات العربية . وهذا الإفراد وهذا التخصيص يعاودان مجرد القسمة الجغرافية إلى غابة أبعد ، هي إتاحة الفرصة للمفكرين للبروز على نحو يسمح - لمن يشاء - بمقابلة المقابلة بينها .

ولكن لما كان اشتغال هذه الجملة الأساسي بالأمور المتعلقة بالأدب ، كان ضرورياً أن نتحرى - قدر المستطاع - أن يكون للدراسات التي نختارها للترجمة في هذا العدد تعلق بالأدب فيها هي تعرض لمشكلات الأيديولوجيا . ومن ثم كان طبيعياً أن نبدأ هذه المجموعة من الدراسات بدراسة تمهيدية أساسية تحمل عنوان العدد نفسه ، وهو «الأدب والأيديولوجيا» ، للمفكر الألماني يوزف شتيرن ، الذي يهضم - في موضوعية - المعللة بينها .

● وتبدأ هذه الدراسة بتقرير حقيقي مؤداها أنه قد انقضت تلك الأزمنة التي كنا نستطيع أن نفترض فيها أن الأنثوية السياسية أنشودة كريمة ، وأنه ليست هناك سوى مسرحيات مثل «وليام تراء» أو نواح معينة من «فالشتاين» لها علاقة بالسياسة ؛ فقد صرنا اليوم في عصر إضفاء الصبغة السياسية والأيديولوجية ، إذا لم يكن على الأدب فيالتأكيد على تحليل الأدب . وهذا يعني أولاً ، أن أعمالاً من الماضي تتحرك إلى مكان الصدارة ؛ وهي تلك الأعمال التي تشتمل على تصريحات سياسية إلى حد ما ، حيث يتغير المقياس الأدبي لصالح ما كان يبدو في الماضي من الدرجة الثانية . وهذا يعني ثانياً أن أعمالاً لا تكاد تستعيط منها ، أو لا تستعيط منها على الإطلاق تصريحات سياسية - ربما يظنها معظم أعمال المعصر الكلاسيكي ، الألماني - يمكن أن تقرأ بين سطورها اتهامات سياسية ضمنية . وهذا يعني ثالثاً أن الأعمال التي تتكشف عن اتجاهات غير مرغوب فيها يجرى تجريير تحليلها بحيث تحل محل التسليم بغياب سياسية أو أهداف أدبية تمثل خطأ مختلفاً ومضاداً للعمل الأصل قدر المستطاع .

وهناك سؤال مبدئي يطرح نفسه ، عما إذا كان لا بد للأدب حقاً ، في كل حال - أي على نحو مسبق - أن يتضمن تصريحات سياسية واضحة أو ضمنية . ويمكن الإجابة عن ذلك بشكل عام بأن الأعمال الأدبية يمكن أن تتحدّد زمناً من المثالية اللغوية ، بمعنى أنها لابد أن تبين الوضع اللغوي والبدل الاجتماعي والزمني ، لكن منحيها الأصل . فكل عمل أدبي له «كلامه parole» الذي يتحدث به .

وربما لا يكون التحليل السياسي للنص ، عن طريق إبراز الدوافع السياسية أو الأيديولوجية التي يرد التعبير عنها فيه - ربما لا يكون خاطئاً تماماً (لأنه يجوز لنا أن نفترض أن كل ما هو خصوصي يكون متشابكاً في جدلية مع الأمور العامة والسياسية) ولكنه على كل حال لا يفت إلا على هامش بعيد لأحد التعليقات النقدية المقصرة لهذا النص ؛ فلا يمكن توقع إلغاء ضوء حقيقي على أحد النصوص من طريق الرجوع إلى بطنه السياسي العام إلا عندما يتناول النص نفسه موضوعات سياسية أو بكتبها ، ومن ثم يشير في كئنا الحالتين ترفقاً بحلول سياسية ؛ حيث إن الأصل المباشر للنوع المسرحي من الناحية الأدبية ليس من النوع السياسي الأيديولوجي ، ولكن من النوع الشكل الأدبي . ثم ينتقل الكاتب إلى الحقولة المركزية للمقال ، التي يلخصها في قوله بأن القيود التي تضعها الأيديولوجيا المعاصرة للإنسان والأدب ليست بأي حال من الأحوال غير قابلة للكسر (أي المجاوزة الجديلة لما فيها من سيادة وقهر) . فمن الملاحظ أن ثم نموذجاً متكرراً على الدوام ، يتمثل في أن الأيديولوجيا ، أو النسق العقائدي لمعصر من العصور ، يشكل داخل العمل الفني الأدبي بما هو وحدة عميقة ، وأن أي فكرة ليده ، ولكن يمكن اختراقه في مواضع معينة ، ويمكن أن يؤدي إلى أراء جديدة وحلول خلاقة ، لا تشتمل على قرة إقناع وتأمين للأفكار والدوافع القائمة داخل النسق . ويضفي هذا كله إلى نتيجة أخيرة ، مؤداها أن الافتراض الضال بالاشتغال التام للأدب عن وضع اللغة يورن ثم من المجتمع (وأيديولوجية) لابد أن يولد لنا اليوم غير

منطقه مثل نظريته، أي افتراض التحديد الكامل للإنسان ولغته وأدبه من طريق الأيديولوجيا السائدة .
ولما كان الفكر الماركسي قد مثل عافية لكثير من المناقشات والتحليلات التي أساست تأويل هذا الفكر ، وانتهت به في كثير من الممارسات
الفنية إلى ضرب من الآلية الجامدة ، فقد كان طبيعياً أن تظهر الدراسات التي تأخذ على عاتقها مهمة التصحيح ، مشكلة تياراً جديداً في ميدان
التعد الأيديولوجي .

● من هنا كان البحث الثاني في هذا الملف لتتبع إيجتون ، وهو يعتبران «الماركسية والتعد الأدبي» .
ويعد هذا البحث مدخلاً تعليمياً يشرح الأسس الأيديولوجية للتيارات المعاصرة للفكر الأدبي الماركسي . ويشتمل البحث على تعريف
بإسهامات مدرسة فرانكفورت الألمانية التي رادها والتر بنيامين Benjamin ، وت . أدورنو T. Adorno بالإضافة إلى إسهامات الاتجاه البنوي
الشكل (الماركسي) الذي يبدأ من ل . ألتوسير L. Althusser ، ويتواصل في كتابات ب . ماشيري P. Macherey في فرنسا . ويحرص الكاتب
في هذا البحث ، على التعبير عن موقفه الخاص من الخلاف الفكري بين التيار الماركسي العلمي الذي يؤكد ألتوسير على وجه الخصوص والتيار
الماركسي المثالي المهيمن الآن .

وإذا كان التيار الأول يعتمد على فكر ماركس الذي فهم علاته بالتالية منذ عام ١٨٥٧ مع بداية مرحلته الفكرية العلمية التي بلغت ذروتها
في كتاب رؤس المال ، فإن التيار الثاني يعتمد على موقف متكامل من أعمال ماركس يتميز بنزوع إلى تأكيد أهمية كتابات ماركس في مرحلة
الشيخ ، تلك الكتابات التي تتطرق على مزيج من النزعة المثالية والنزعة الإنسانية .

إن عرض أوجه هذا الخلاف الفكري توضح خصوصية موقف المؤلف ذاته ، وتبرر جهته ، في هذا البحث ، إلى التنبؤ للمصنف لأفكار
ألتوسير وتلميذه ماشيري على وجه الخصوص ، في مقابل إجماعه على تبني الموقف المقابل على نحو ما يمثل في أفكار لوكاتش Lukacs ، وتلميذه
ل . جولدمان Goldmann . وعند حاشية المؤلف إلى أفكار والتر بنيامين (ومن ثم بريخت) ، خصوصاً ما يتجاوب منها مع أفكار ألتوسير
وماشيري فيما يتعلق بالسؤال عن موضع الأدب داخل علاقات الإنتاج في عصره ، وما يترتب على ذلك من محاولة تأسيس نظرية علمية في الإنتاج
الأدبي ، تأخذ في الحسبان عملية استهلاك الأدب، وما يتصل بذلك من دراسة للعلاقة بين البنية النوقية والبنية التحتية في الأدب ، ومن ثم دراسة
العلاقة بين الأدب من حيث هو إنتاج ومن حيث هو أيديولوجيا .

● وإذا كان لوري ألتوسير يترجم التيار الماركسي العلمي ، ويكثر الإشارة إليه في الكتابات الأخرى لهذا السبب ، فقد كان ضرورياً أن
نعرض فكره بصورة مباشرة ، ومن ثم وقع الاختيار على الفصل الذي يحمل عنوان «البنية ذات الهيمنة : التناقض والتضاد» من كتابه المسمى «ومن
أجل ماركس» .

لقد قدم ألتوسير قراءة جديدة لفكر ماركس أثارت قضايا معرفية وأيديولوجية كثيرة ، وانتسخت حولها الآراء ، واستخدم في هذه القراءة
مفاهيم مستقلة من الفكر البنوي والأدبي ، بالإضافة إلى مفاهيم أخرى استقاها من علم النفس والاقتصاد وغيرها . وقد أطلق ألتوسير على
منهجه في القراءة مصطلح «قراءة كشفية symptomatic lecture» ، وهي قراءة تتعامل مع النص على أساس أنه لا يوحى بكل ما في باطنه بل على
القاريء أي يقوم بالكشف والتشخيص مثل الطبيب .

ويشتمل مشروع ألتوسير في استقراء القوانين العلمية التي تشكل جوهر النظرية المادية الجدلية ، على نحو ما يكشف عنها الخطاب
الماركسي . ويرى ألتوسير أن ماركس استطاع التوصل إلى إنشاء مفاهيم وقواعد تسمح بدراسة العلوم الإنسانية على أساس علمي لا
أيديولوجي ، وأنه استطاع أن يتخلص من جدلية هيكل المثالية ويطور النظرية على أساس وحدة المجموع وتترجع الوجود . ويقرق المؤلف بين
العلم والأيدولوجيا على أساس أن العلم يبدأ بالأيدولوجيا ، لكنه يمثل منعطفاً حاداً بعد البداية ، وأن الأيدولوجيا تمثل نسخاً معرفياً هذه
الرئيسية تكيف الإنسان لعالمه وألفه للظروف . ومن هنا يطغى الجانب الململ على الجانب النظري . أما العلم فإنه - على العكس - يطغى
فيه الجانب الثاني .

وتعد الأيدولوجيا انعكاساً لاوعيا لعلاقة الإنسان بعلمه على حين أن العلم ينبئ على الوعي .

ويظهر في مشروع ألتوسير الفكري تركيزه على دور البنية الفكرية بما تشتمل عليه من علاقات إنتاجية وثقافية وسياسية وأيدولوجية وبنية
أدبية وغيرها ، وقد مهد هذا الموقف لظهور الجهد جدي في التعدد عند بعض النقاد الألتوسيريين ، مثل ماشيري وإيجتون ، الذين اهتموا بدراسة
خصوصية بنية الأدب ووظيفته النوقية ، أي أهم جموا بين الاهتمام بالشكل والوظيفة الاجتماعية للأدب في آن واحد .

وترجع أهمية الفصل المترجم هنا من كتاب ألتوسير إلى ربه التناقض الجدلي بالتحديد الضبابي overdetermination في إطار بنية أسماها
البنية ذات الهيمنة «structure dominante» ، بمعنى البنية التي تربط البنية النوقية بالبنية التحتية ، والتي يظهر فيها جانب مهمين أو تتناقض
غالب . وعلى حين أن البنية تمثل هيمنة بتكوينها الهرمي فإن الجانب المهيمن فيها يتغير في كل مرحلة من مراحل التطور .

● وإذا كان ألتوسير يقرب في مفاهيمه من نظرية علم اجتماع لمرقة البنيان الوظيفي ، فإن ليرييرر ينسجم في كتابه «أيدولوجيا القوة ،
وقوة الأيدولوجيا» في أن يدخل بعض التحليل على هذه المفاهيم . وقد تكفل ثلاثة من الباحثين بمرضى أفكار ليرييرر النظرية في هذا الجانب ،
هم نيكولاس أبركروسكي ، وستيفن جل ، وبرايمان تيرنر ، وذلك في دراساتهم التي تحمل عنوان «دور الهيمنة واللاحتمية في نظرية
الأيدولوجيا» .

لقد حاول فيرون أن يتلاقى بعض المشكلات التي يثيرها التحليل الوظيفي ، وذلك بجعله مفهوم الأيديولوجيا مفتوحاً ، وتأكيده أهمية الصراع الأيديولوجي ، وكشفه عن التناقضات داخل الأشكال الأيديولوجية . ووفق ذلك كله فإنه يدع إلى الحوار بمامل يلقى كل القول ، هو حامل الاحتمال (اللا حتمية) الذي يجعل تحليل الأيديولوجيا ممكناً بوصفها نوعاً من المجال الوظيفي الذي تصنع فيه الذات الأيديولوجيا ، وتصنع الأيديولوجيا الذات .

● وإذا كانت هاتان الدراسات قد غلب عليهما النظر في الأيديولوجيا على وجه الإطلاق ، فإن الناقد هوست شتاينر يفتلنا إلى مجال الأدب في بحثه الذي يعمل عنوانه حول إشمال الوظيفة الاجتماعية للتصوير في دراسة الأدب ، حيث يحاول الكشف عن الأسباب التي تقف وراء هذا الإشمال .

من ثم يرى الناقد أن الرأي القائل بأن التصوير يجب أن يكون متحدثاً من النص ، وأن الماكن الكامنة في النص هي الحدود التي لا ينبغي للتأويل أن يتعداها ، وراء ما نجده في أغلب التصورات من إشمال الوظيفة الاجتماعية المشار إليها . ولقد ترتب على الرأي السابق - كما يذهب الناقد - أن أصبحت قيمة التصوير وصحته تكمنان في صلته بالنص ؛ وهذا ما يجعل المفسر يحاول جاهداً أن يخفي شخصيته وآراءه عندما يقوم بعملية التفسير ، فضلاً عن ضياع البعد الاجتماعي من ذلك التفسير .

وفي محاولة منه لتوضيح ما يؤيد أن يصل إليه نراه يقول : «إن قبول البدينية القاطلة بوجود تفسير قائم - ضمن أسس أخرى - على إعادة بناء النص ، لا يتفق مع الفعل التفسيري ؛ فما يُزعم من إعادة بناء مقصد النص ليس تفسيراً ؛ والتفسير المقصود به أن يكون مطابقاً لوجهة نظر النص لا يأتي جديداً . ولا يمكن للتفسير أن يتحقق إلا من زاوية خارج النص ، بمعنى أن أي تفسير يتطلب إطاراً مرجعياً يمكن ربط النص المراد تفسيره به . ومع ذلك ، لا ينبغي للناقد أن يكون التفسير الموجه إلى إعادة بناء مقصد النص إطاراً مرجعياً ، إلا أنه يراه إطاراً قليل الكفاءة . ومن ثم ، يصبح التفسير عملاً - من وجهة نظره - إذا ما يستند إلى إطار مرجعي خارج النص .

وكان من الطبيعي أن يخلص الناقد إلى تمييزين مهمين ؛ فمن ناحية لم يعد التفسير ينظر إليه على أنه عملية يفسر بها النص بمنتهى الدقة الممكنة ؛ ومن ناحية أخرى فإن التفسير قد أصبح جزءاً من عملية التوصل . فالتفسير في حقيقته عمل توضيحي عام ، يهدف ، ضمن الدقة الأخرى ، إلى تحقيق وظيفة اجتماعية ؛ فالهدف الحقيقي للتفسير - كما يرى الناقد - ليس التوصل إلى المعرفة الصادقة أو الخالصة بالأعمال الأدبية ، ومدى كفاية هذه المعرفة في النص ؛ ولكن الهدف الحقيقي هو إدراك الوظيفة الاجتماعية للأدب وعلاقتها .

ويتهى الناقد إلى القول بأنه الخطر أن نذهب إلى أن الإشارة إلى مقصد النص يمكن أن تكون الأساس الشرعي الوحيد للتفسير . فبالإشارة إلى مقصد النص ، يربب الدارس من التزامه بتقديم تفسير أصيل خاص به ، بل إنه يعلن تحليله عملياً عن مهمة التفسير .

● ثم نتقل مع بير جيرج إلى النظر في المؤسسة الأدبية والتحديث من حيث العلاقة بينهما ، وبخاصة ما يتصل بغايتها المؤسسة الأدبية ووظيفتها .

يذهب بير جيرج إلى أن ماكس فير كان يرى أن السمة المميزة للمجتمعات الرأسمالية هي أن الأعداء بالخطافية (وبسببها عملية الترشيد) يصل إلى ذروته فيها ؛ وهو يسعى بها القدرة على السيطرة على كل شيء من طريق الحساب ، وتنسيق وجهات النظر الخيانية عن العالم ، والقدرة على وضع أسلوب حياة منتظمة . فالخطافية - من ثم - تصوغ مختلف مجالات النشاط الإنساني ، من العمليات العلمية والتقنية ، إلى القرارات الأخلاقية . فإذا كان هذا صحيحاً ، فإن أي نظرية ثقافية تتعلق بالوظيفة الاجتماعية للفن والأدب لابد أن تدرس العلاقة بين الفن والمخطافية . والمؤسسة الأدبية تقدم أفرادها خاصة في النظام الاجتماعي بعمامة ؛ فهي تضع قانوناً جاليا يقوم بحلادون عارسة أي أنشطة أدبية تختلف معها ، وتضفي على أحكامها صفة لا تغض لها ، فتحدد أنماط السلوك لدى المنتج والمستهلك فيما . والمناظرات الأدبية - في هذا الإطار ذات أهمية كبرى ؛ لأنها تمثل الأوتان من الصراع لإرساء معايير للمؤسسة ، كما يمكن أن تكون محاولة لإنشاء مؤسسة متنافسة ؛ فهي تعبير (غالبا ما يسم بالتناقض) من الصراعات الاجتماعية .

فالمؤسسة الأدبية الكلاسيكية تبلورت من مناظرة بين جمهور يتنسى إلى فئات اجتماعية متعددة ، يشد التعبير عن المشاعر المشبوبة على المسرح ، ومثل المذهب الذين يحاولون إخضاع المسرح لانهايات ومعايير جديدة ؛ أهمها تأكيد فكرة (التحكم في المشاعر) - وهي من الملامح المهمة للتحديث - و «وظيفة» حيكت المسرحيات عن طريق الوحدات الدرامية الشهيرة . أما مؤسسة عصر التنوير فقد اعتصمت على الأهمية الزائدة لأنواع أدبية لا يكن يشعلها المذهب الكلاسيكي - والحكمة والصور الأدبية والمقالة ثم الرواية - تميزت بشرفها ، وبرزت أهداف التعليمي مبدأ النقد المطلق ؛ لأن البرجوازية الصناعية والتجارية الصاعدة كانت تهتم اهتماماً مبدئياً بصفة المعايير الخلقية ، التي كانت شرطاً مسبقاً لتنجيح اقتصاديات السوق . وقد شكلت هذه المؤسسة موقفاً أساسياً في التحديث ؛ إذ إن معايير التفاعل البشري التي تم تد كتسب شرعيتها من مذاهب العقائد التقليدية ، إلى أصل يتوصل إليها من طريق المناقشة ؛ كما أن التربية الفنية لم تعد وحدها قادرة على ضمان وضوح هذه المعايير . وقد اتضح هذا إيجاد وسائل جديدة - من أهمها الأدب ، إنتاجاً وتقدماً - لإدراج الأفراد في الأطر المعيارية .

وقد اكتشفت مؤسسة التنوير نفسها فكرة المعيارية ، التي تعد جالياتياً - التي تعمل الفن من الخطافية والتفكير الأخلاقي السائد - موازية للنقد الذي وجهه روسو للمحضرة . فمجاليات المعيارية جزء من النقد الذاتي للتنوير ، وجانب من التناقض بين الموضوع البرجوازي الذي يزعم لنفسه استغلا ذاتياً ، وكان لمرّة للتحديث ، والنقد الذي كان يشغل نفسه بالرواسب التقليدية ، ويستطيع أن يتحول إلى معارضة التحديث نفسه .

وتتلقى جماليات الاستقلال - استقلال الفن عن الواقع - بجماليات العبرية بوضع الفنان في موقف المنتج في مواجهة المجتمع ، كما تلتقي بالكلاسيكية في فصل عالم الفن - الخالي - من عالم الواقع . ولكن في حين تحمل الكلاسيكية من المعايير الأخلاقية معايير جمالية ، بفصل علم الجمال الخالص مجال علم الجمال عن مجال الأخلاق .

ومن ثم يتحدر الشكل الجمالي من الالتزام بأهداف معينة ، ويصبح شيئا ذا قيمة مستقلة في ذاته ؛ بل إن الأعمال الفنية اكتسبت صفة الأحداث المطلقة بوصفها من نمار العبرية ؛ وتتطلب لوثة من التدويع يوازي التأمل الديني ، كما أنه يبيىء ملاحدة الحمى به الطبقات النعمة . ولكن الضائل في الوظيفة لا يلقى الضائل في أداة الضيق ؛ للمؤسسة لا تحكم تحكما كاملا في الأعمال الفنية ، بل إن الفن يقوم على التوتر بين المؤسسة وكل عمل فني على حدة .

● على أن المؤسسة الأدبية كما أنها مؤسسة إنتاج فإنها كذلك تتضمن الوجه المقابل (أو إن شئتا المكمل) ، المتصل في إعادة الإنتاج . وإذا كنا قد رأينا أن استقلالية النص الأدبي (المزعومة) لا تنفي مطلقا ارتباطه بإطار مرجعي خارجي ، فإن دراسة كريستوفر بتلر المسألة والتفسير ، والتفكيك ، والأيدولوجيا تخلق مزيدا من الضوء على دور مفسر النص الأدبي (الذي يبعد إنتاجه) وعلاقته - أيدولوجيا - بأيدولوجيا النص نفسه .

في البداية يؤكد الكاتب أنه ليس هناك إطار معرفي واحد يصلح لتفسير جميع النصوص ؛ لأن النصوص ، بوصفها أبنية معرفية ، تتصل اتصالا وثيقا بالعالم الخارجي ، عن طريق الإحالة المباشرة ، أو التشويش للحملة هذه الإحالة . كما قد يفرز النص دلالات لا يستطيع المفسر احتواؤها داخل إطاره المعرفي .

ومن ثم فإن على المفسر أن يختار مهيما محددًا من المتابع المطروحة ، التي ترتبط - عادة - بمجموعة من النظم والمفاهيم والتقاليد ، التي تفل في مجموعها ما يمكن أن نسميه مؤسسة ، تحمل اختيار مهيما للتفسير اختيارا للسياق الاجتماعي للتفسير ، بمعنى أن أي تفسير نصي لا يتناول من الأيدولوجيا وأين تتظاهر بالبراءة منها .

ومن هذا المنطلق نفسه فإن مؤسسة الأدب أيضا (التي تشمل إنتاج الأعمال الأدبية وطبيعتها وتوزيعها ، ومناقشتها) لا تتمتع باستقلال ذاتي كامل ، وذلك لأنها قد تستخدم اللغة في إنتاج الأدب ونقد ، لا للتصريح عن الأيدولوجيا فحسب ، ولكن خدمة أهداف هذه الأيدولوجيا أيضا . فطبيعة الأمر هي أن جميع الأعمال الأدبية تحتمل أهدافا أيدولوجية واضحة أو خفية ، بصورة أو بأخرى .

ولابد أن نشأ - حيث - صراع خفي بين عقائد المفسر والمفاد التي يتناول عليها النص ، كان يتم حسمه - في الدوائر الأكاديمية - بالانضاف حول الرأي الليبرالي في حرية المفيد ، والانصراف بالمفرد السياسي للنص إلى أرض محايدة - هي أرض النقد الأخلاقي أو السيكولوجي ، التي ترتفع فوق المفاد والأيدولوجيات . وهو اتجاه يلقى هجوما عتيفا بوصفه مروجيا لأيدولوجيا خفية ، مهدف إلى شيع العلاقات التي تربط الأدب بالمفيدة ، والتاريخ ، والمجتمع ، والمفسر ؛ لأنها بدلا من أن تحاول إضفاء الأيدولوجيا التي يتناول عليها النص ، يجب أن نجعل هدفنا الكشف عنها .

ويسلم الكاتب - مع رولان بارت - بأن اللغة اليومية المستعملة في حقبة تاريخية معينة ، وكذلك أساليب الإعلان والتصوير ، وغيرها ، تحمل فرضيات أيدولوجية وتنفها ، بخاصة حين تبدو « شفافة » و« بريئة » من أي رسالة أيدولوجية ؛ ومن ثم فإن إحدى الوظائف المهمة للتفسير النقدي للنصوص هو تبيينها إلى طبيعتها الأيدولوجية . ولا يفتي النقد الأيدولوجي عند حد كشف اللثام عن الرسالة الأيدولوجية التي يتضمنها النص ، بل يتخطى ذلك إلى تقديم حقائق ووجهة نظر معارضة لوجهة النظر التي يتضمنها العمل المنقود .

فالتفسير - عند الماركسيين - يحاول أن يثبت أن النص يمرر عن الأيدولوجيا السائدة ، بطريقة أو بأخرى ، صراحة أو ضمنا ، كما يحاول أن يكشف كيف يؤدي إلى وجود تناقضات في النص ، تكشف - بدورها - عن « الوحي الزائف » الذي يحاول النص إخفاءه ، ويتيح التفسير دائما في لفحة . فهو لا يتناول النص بوصفه تمصيرا وأما عن رؤية الكاتب للعلم ، بوصفه تمصيرا عن إدراك الكاتب للواقع النفسي للفجوات والشروخ في رؤية العالم السائدة ، هذا الإدراك الذي قد يكشف عن رؤية بديلة . ولهذا فإن عليه أن يقيم علاقة من نوع ما بين النص والحقيقة التاريخية التي يصورها من جهة ، والتاريخ الذي كتب عن هذه الحقبة التي يتعرض لها النص من جهة أخرى ، باحثا عما لا يقوله النص صراحة .

أما النقد التفكيكي الأيدولوجي فيميزه هجومه على أنواع التفسير الإنسان والأخلاقي للنص ، واحتفاده أن رؤيته المنقودة للتاريخ والفلسفة ؛ التي تنبع من النظرية الماركسية العلمية ، تستطيع أن تدم التفسيرات الإنسانية والأخلاقية للعمل . وتكمن قوته في إلحاحه على أوجه التشابه والاختلاف بين « النص الداخل » الذي يكشفه التفسير من خلال رصد للمتناقضات الداخلية في الأيدولوجيا الظاهرة من ناحية ، والسياق التاريخي الذي كتب فيه النص من ناحية أخرى .

● ومن الحديث العام عن المؤسسة الأدبية والنص الأدبي إطلاقا ، نتنقل مع أنتوني إيسنوب في دراسته المسماة « الخطاب الشعري بوصفه أيدولوجيا » إلى نوع من التخصص ، حيث يتعلق النظر بهذا النوع الأدبي المحدد .

وبهذا البحث من مقولة أن التحديد اللغوي للشعر يتضمن تحديدا أيدولوجيا ؛ ولذلك ينبغي ألا تقوم استقلالية الخطاب على أنها مثالية متعالية ومطلقة ، بل الأخرى أنها تاريخية ونسبية . ومن ثم فكل الأشكال الإستراتيجية هي بعض الأشكال الأيدولوجية للوعي الاجتماعي المراد ربط

بالبنية الاقتصادية . بيد أن هذا لا يعني أن الشعر - مثلاً - مطابق للقاعدة الاقتصادية ؛ فلو كان كذلك لما أمكن النظر إليه بوصفه شيئاً منفصلاً . ومادام الشعر أحد أشكال الأيديولوجيا ، كالفنون مثلاً ، فإنه يقوم بالترزام مزدوج تجاه طبيعته الخاصة بوصفه شعراً . وبدءاً من مفولات التوسير ، يقر الكاتب أن الشعر عبارة متميزة وملموسة في استغلال الحواس ، متطابقاً مع قنانيه ونظائره الخاصة ، ونظاماً تشكله « آثار » فيها بينها . ومن جانب آخر فإن الشعر جزء من تكوين اجتماعي معين . بيد أن هذا لا يعني سوى أنه عنصر خاضع لقوانين طبيعته الخاصة . إن ما يجعل الشعر شعراً هو ما يجعل الشعر أيديولوجياً .

وطبقاً للتوسير فإن الاستقلال النسبي ، بوصفه مفهوماً ، يؤكد « التماسك الداخلي » ؛ ومن هنا فإنه عبارة ، وممارسة دالة . ويتعرض الكاتب سريماً لوجهة نظر ترى إنجلترا التي تميز بين الإسطيعي والأيديولوجي ، مشيراً إلى أنها تنبض على أساس أن النص شفاف ، ومن ثم فهو عاكس لشيء خارجي على عاكس لأيديولوجيا ما . وفي رأيه أن المحتوى والشكل لا يمكن أن يتفصلا سواء بوصفها ممارسة أيديولوجية أو عبارة دالة ، أو بوصفها الأيديولوجي والإستيعي .

ثم يحاول الكاتب انطلاقاً من خضوع كل أنواع الخطاب لطبيعتها الخاصة ، أن يثبت أن التنظيم الخاص بالبيت يأخذ دائماً شكلاً تاريخياً محددًا ، ومن ثم فهو ذو صفة أيديولوجية ، وعلى سبيل المثال فإن التقليد الإنجليزي يجعل وزن الإيماسي متطابقاً للبيت ، وهو وزن مفرد ، قد جعله إضافة أساسية لتماشك هذا النوع من الخطاب الشعري .

ويشير المؤلف سريماً إلى أن الخطاب الشعري نتاج تاريخي ؛ لأنه يستمر في إنتاج القارئ ، الذي ينتج من خلال قراءته في الحاضر . ومعادى اللغة تعيد إنتاج القراء كما تعيد الأيديولوجيا إنتاج الناس لا أيديولوجيا فحسب وإنما يولوجيا أيضاً ، فإن الشعر من هذه الوجهة هو لغة أيضاً .

● وإذا كان يستوجب قد تتناول في دراسته هذه العلاقة بين الشعر والأيديولوجيا ، فإن البحث التالي لباحثين ؛ وهو فصل مغاوذ من كتابه « جماليات الرواية ونظريتها » بعنوان « التحكم في الرواية ؛ علاقت الكلام الروائي بالأيديولوجيا » .

ويكتسب هذا الفصل أهمية خاصة في مجال تحليل العلاقات الدقيقة بين النص الروائي والأيديولوجيا من خلال وظائف الكلام والتحكمين في الرواية .

إن الموضوع الرئيسي الذي يعطى للرواية خصوصيتها النوعية يتمثل - وفق نظرية الرواية عند باخثين - في الشخص الذي يتكلم وفي كلامه ذاته ؛ إذ إن الكلام لا يعد في هذه الحالة مجرد خطاب منقول من كلام الآخرين ، ولكنه كلام شخص بطريقة فنية ؛ يستعمل فيها التوجيهين والأساليب والتنويع والأساليب البارودية . ويرى باخثين أن التحكم في الرواية فرد اجتماعي ، وأن خطابه لغة اجتماعية وليس لغة فردية ؛ ومن ثم فهو منتج أيديولوجي Ideologue ، وكلماته ذاتا عناصر أيديولوجية Ideologemes لازمة لإضفاء المثل ، تصبح موضوعاً للشخص الحواري في الرواية مما يحول دون بروز التزمزج الجمالية واللبس المنطقي للشكل للنص .

ويستج من تعدد الشخصيات في الرواية واختلاف مواقعها ومصالحها واتجاهاتها الاجتماعية والأيديولوجية ، تمدد لسان ، يدرسه باخثين من خلال بعدين ، هما العناصر الأسلوبية المستخدمة لتشخيص كلام الشخصية من ناحية ، والامتدادات الاجتماعية والتاريخية لدلالات الكلام وحمله الأيديولوجي من ناحية ثانية . وعلى حين يحرص باخثين على إنباء القصة التي كانت قائمة بين الشكلانية التجريدية والأيديولوجية Ideologism التي لا تقل عنها تجريداً ، فإنه يؤكد - في الوقت نفسه - أن الشكل والمضمون شيء واحد داخل الخطاب الذي يعد بمثابة ظاهرة اجتماعية .

إن باخثين يوظف في تحليل النصوص وتأويلها تصوراً إستيعيانياً عاماً ، يشارك في تشكيله تأثره خلال مراحل عمله بالنتائج الظاهرية ، والسوسيوولوجية ، واللسانية ، وبتاريخية أدبية ؛ كما أن مطلقاته الماركسية في تحليله وبين الإفادة من الشكلانية والأساليب وعلم العلامات .

● ومن الحديث عن علاقة كل من الشعر والرواية بالأيديولوجيا ننقل مع دانييل ب . وانكز إلى الجنس الأدبي الثالث وهو المسرح ، حيث نطالع بحثه عن « الأبعاد الأيديولوجية لمسرحية (المشوه المحول) عند بايرون » . وهو يرى أن الحقبة الواقعة بين عام 1818 وتاريخ سفر بايرون إلى اليونان عام 1823 ، كانت وراء اهتمامه بالسياسة الثورية ، وأن ما عاين من أثر أو شعر في هذه الحقبة خضع لضغوط نزاع رواة السياسة وخاصيتها . وربما يقال إن بايرون لم يقدم برنامجاً سياسياً واضحاً ، إلا إنه كشف بعض النزعات الاجتماعية السائدة ، التي تحكم في الفكر والسلوك السياسي ، وأصبح قلماً على التحفظ موقف سياسي واضح .

ويذهب الناقد إلى أن الطريقة التي كتب بها بايرون مسرحيته « للمشوه المحول » ، كانت وراء افتقارها الاهتمام اللائق بها ، على الرغم من أهميتها في توضيح فكر بايرون السياسي والاجتماعي وتطوره في الحقبة المشار إليها .

إن التدقيق والصرير اللذين كتب بها بايرون مسرحيته - فيما يرى الناقد - قد أتاحا الظروف لذاتية وليو له نحو السيرة الذاتية ، للظهور على حساب بعض الاهتمامات الأخرى . وفي الوقت نفسه ، مهدا الطريق للقراء كي يجمعوا على الموضوعات على المسرحية صورة نفسية شاملة ، مؤكدين شلوه ، فضلاً عن الحديث عن علاقته بأهله .

ومع هذا كله ، فإننا نذهب إلى أن مسرحية « المشوه المحول » لا يمكن أن تفهم بطريقة صحيحة إلا في ضوء افتقارها الأساسي للتظام الاجتماعي ، وتأكيدا الصلة القوية التي تجمع بين موضوعات قد تبدو منفصلة في الظاهر ، كالفرقة والمف والدين والفلسفة . . . وتوضيحها

للملحة المركبة بين الأفكار المجردة وهذه الموضوعات ؛ ومن ثم فإنها تزيل الغموض عن العمليات الأيديولوجية القوية التي تعكس الفهم الإنسان للبيئة الاجتماعية والفردية وتشكله ، فضلا عن تأكيدها أن نجاح العمل السياسي لا يمكن أن يتحقق إلا اجتماعا عيى- منها للتركيبات الكامنة في قلب المجتمع ، وقادراً على تغييرها .

ويخلص الناقد إلى القول بأننا إذا تناولنا مسرحية بايرون و « المسوء المعول » من زاوية مضموها السياسي والاجتماعي فإنها تكشف لنا بوضوح عن رفض بايرون الفروض للتقاليد الجمالية المعتنقة ، التي يمكن أن تعوق غو الوعى الاجتماعي الحق ؛ فهي تعالج خياليا المجتمع لتكشف عن نظام القيم السائدة فيه ، وترفض تماما الافتراضات الأيديولوجية للفن الرومانسي وللمجتمع على حد سواء ؛ فهي - أى المسرحية - تنكر إمكانية وجود ما يسمى بقوة الخلاص العليا ، وتقدم بدلاً منها رؤية إنسانية خالصة ، تستقر ثابتة على أساس من أن الواقع الاجتماعي له الأولوية .

● ومن مسرحية بايرون ثقلنا دراسة هنرى ميتران المسماة « المعركة » الأيديولوجيا ، الأسطورة ، إلى الكاتب الشهير إميل زولا وروايته جيرمينال . وهي دراسة تطبيقية - تعتمد مقولات للتفسير عن الأيديولوجيا - على نصوص روائية .

لقد تبى المؤلف مقولة للتفسير التي ترى في الأيديولوجيا أجوبة زائفة عن أسئلة حقيقية . وهو على مستوى الإجراءات يتبع الخطوات التالية في تفكيك شفرة الرواية :

- ١ - تفكيك مستوى الميخيش مباشرة من قبل الشخصيات .
- ٢ - تفكيك مستوى النظريات الاقتصادية والسياسية التي تطرحها بعض الشخصيات .
- ٣ - تفكيك مستوى النص ذاته بوصفه خطاباً للمؤلف .

وفيما يرى الكاتب فإن رواية جيرمينال زاوية تلقينية بمعنى من الممان ؛ فزولا يشخص تلقينا مزدوجا فيها ، هو أن الطبقة العاملة الفرنسية تعلم الكفاح المنظم ، في حين تكتشف البرجوازية أنها يلزاه طبقة عاملة قد شرحت في التفكير في مصيرها .

ويعد أن يقوم الناقد بتفكيك خطاب العمال ثم الخطاب البرجوازي ، يقرر أن زولا يعمل العمال بمثابة جانيهم يميون في ظلمة القوي حياء طيسية خفيفة ؛ أما البرجوازية فهي على العكس - مضخة ، تحيا في النور ؛ وأما الثورة فهي قرين الحوادث الطبيعية للمدرة . ولذلك يرى الناقد أن ثمة صدعاً في البناء الأيديولوجي لرواية جيرمينال ، وفي رواية « الشغل » وغيرهما من روايات زولا ، وأن هذا هو سر ما يمكن في هذه الروايات من سحر .

وإذا يقرب ملف هذا العدد من هابيت ، تواجهنا دراستان متصلان بالتيمن كيار أجهام منصف القرن العشرين ، هما تولستوى وبرنارد شو .

● أما الدراسة الأولى منها فهي للباحث الفرنسي بير مائيرى ، مواطن للتفسير وتلميذه ، ونعمل حنوان « لينين الناقد لتولستوى » ؛ وهي تمثل فصلا من كتاب له بعنوان « نحو نظرية للإنتاج الأدبى » . في هذه الدراسة يعرض مائيرى لمفالات لينين الشهيرة عن « تولستوى مرآة الثورة الروسية » متخذاً من هذه المفالات « مرآة للتد » ، وبجلا لطح عدد من الأسئلة عن علاقة الأدب بالتاريخ . والحق أن مائيرى يحاول في كتابه « نحو نظرية للإنتاج الأدبى » التأسيس النظرى لعلاقة الأدب بالشروط التاريخية والاجتماعية والأيديولوجيا ، من خلال تطوير مقولة الانعكاس الماركسية ، مستعينا في ذلك بإسهامات آلوتسوير ؛ وهي إسهامات تحاول إعادة قراءة ماركس ، مستعينة بالمنهجية البنوية وبخاصة لدى لاكان ، وفوكو ، وشتراوس .

والأيديولوجيا عند آلوتسوير هي بمثابة بنية ترتبط في وحدة معقدة بالبنى الاقتصادية والسياسية والنظرية ؛ وهي تصورات زائفة عن مضكلات واقعية ؛ ومن ثم فهي تقوم بوظيفة إعادة إنتاج علاقات الإنتاج . وفيما يرى ما مائيرى فإن كون الأدب مرآة لا يعنى أن النص مرآة صليقة تعكس الأشياء حقيقيا ، لأن الفن اختيار من بين ممكنات ؛ وإنما النص مرآة مجزأة ومهشمة ومن ثم فإنه وسيط أيديولوجى ، ومعرض لتصاروع البنى ، ومن ثم لتصاروع الممان .

وفي هذا المقال يشير مائيرى إلى عدم اكتمال مشروع ماركس الخاص بدراسة الأدب ، وإلى أنه لا تتسدى ملاحظاته ، وكذا إنجلز ، للملاحظات الجزئية . ما زرين فقد كتب مقالاته حول تولستوى من موقع السيلس والمضى النظرى ؛ لبيد إضفاق ثورة ١٩٠٥ ، كان له لينين أن يقوم بتقليب التربة ، وفقد مطالب الثورة وتوجيهاتها ، والكشف عن أسباب إخفاقها .

ثم يعتمد مائيرى إلى تقديم الخطوط العريضة للملحة التاريخية التي تمثلها تولستوى ، فالى استطاع من خلال رواياته صياغة وجهة نظر معينة عن التاريخ والواقع الروسين . إن علاقة تولستوى بتاريخ عصره لا تتحدد مباشرة بوصفه الفقيه ، فهي ثم من خلال أيديولوجيا خاصة ، هي أيديولوجيا الفلاح الروسى . ويؤكد مائيرى أن العمل الأدبى يجب أن يدرس من خلال علاقة مزدوجة ؛ أى علاقته بالتاريخ ، وعلاقته بأيديولوجيته في هذا التاريخ ؛ ولا يمكن أن يختزل العمل الأدبى إلى هذا الحد أو ذاك .

ويخلص الكاتب نتيجة دراسة النص الأدبى لاتتناص ما هو لى فيه . وفي هذا الصدد يرى أن لينين يبدو تقيرا في هذا الجانب ، وكذلك إنجلز ؛ فالمضكلات التي تتحدث عن التجسيد والتصور والترجمة والانعكاس لا تؤدى الغرض ، ولا تفى بخصوصية النص الأدبى .

وبرغم ذلك فإن الكاتب يرى أن القيام بضمير مصطلحات لبين وتبريرها يمكن أن يصلح أساساً مفهوماً لتقد علمي . والمشكلة أن لبين يستخدم مصطلحاته دون تبرير نظري كاف . وهذا ما يقوم ماثيري به ، من خلال تحليل مصطلح المرأة وتطويره .

● أما للدراسة الثانية فتتمثل فصلاً بعنوان « جورج برناردشو : دراسة عن السوريمان البرجوازي » من كتاب « دراسات في حضارة أفلة » للناقد الإنجليزي المشهور كريستوفر كودويل .

وكريستوفر كودويل هو أحد عملي الفكر الاشتراكي البارزين في عالم النقد الأدبي ، وربما كانت أهمية ذلك الناقد في مجال الثقافة الإنجليزية تتمثل في نظريته في وظيفة الأدب ؛ هذه النظرية التي ترى ضرورة أن تكون دراستنا للأدب (في المجتمع ، وليس بوصفه مجرد انعكاس لذلك المجتمع ؛ فقد كان كودويل يرى أن الأدب والمجتمع يعيشان في وحدة جدلية ؛ والموجود الاجتماعي لا يقوم إلا بتصميم الأدب فحسب ، ولكن الأدب — بدوره — يقوم بالتأثير في المجتمع .

لقد كان كودويل يرى أن الأدب يعمل كي يزيد من حرية الإنسان ، فلذا لم يحقق الأدب هذه المهمة ، فإنه في نظره أدب سيء . ولذا كان معيار الحكم لديه على أدب ما ، هو عمل هذا الأدب أو ذلك ، على تحرير الإنسان والمجتمع .

ومن متعلقات هذه الرؤية لوظيفة الأدب ، يذهب كودويل في تناوله لاشتراكية شو القافية ومسرحياته ، إلى أن شو كان يعطي الأولوية للتأمل الخالص ، وما أدى إليه ذلك من عزلة للفكر عنده عن الواقع الاجتماعي على مستوى فكره الاشتراكي من جهة ، وإنتاجه ، وإنتاجه الأدبي من جهة أخرى .

إن الفكر ، كما ينبغي أن يكون فكراً ، يمر بحركة جدلية بين المعرفة والكيثونة ، بين الحلم والواقع الخارجي . ولكن شو — كما يذهب كودويل — يفت هذا النوع من الفكر ؛ إنه يفت العلم الحديث ، ومن ثم يحاول أن يمد كتابة تاريخ الواقع على أساس قوة الحياة . ولأنه كان أسير ذهن حاد — كما يقول كودويل — فقد كان يملؤه شعور غامر بأنه يجب أن يكون قادراً على أن يسيطر على المعرفة كلها دون وهي اجتماعي ، ولكن من طريق التفكير الذهني المحض .

على أن التفكير الذهني المحض ، يعنى الاعتقاد بأولوية الفكر على الفعل . ولكن الفكر في هذه الحالة — كما يرى الناقد — يسعى مشلولاً عندما يتوقف عن الفعل ؛ فالفكر يقود الفعل ، لكنه يتعلم كيف يقود من الفعل نفسه .

ولقد ترتب على الاعتقاد في الفكر دون الفعل عند شو ، أن تجردت مسرحياته من الإنسانية ، لأنها — أي مسرحياته — عطل الكائنات البشرية كأها عقول ممسوسة ؛ لأن صراعاتها تقع على صعيد المفقول ، ولا شيء من صراعاتها وجد حلاً . ولذا فإن هذه المسرحيات ليست من الدراما في شيء ، وليست فناً ، وإنما هي مجرد مجادلات . وهي ككل المجادلات ، لا تقترح الحلول ، وتقتصر إلى النهاية المتساوية ، وإلى التطور الزمني ، أو المرحلة الفنية .

وعلى هذا النحو يكتمل ملف هذا العدد ، لكي يضع بين يدي القارئ صورة تشتمل على المتطافات النظرية والممارسات التطبيقية لنظرية الأيديولوجيا في علاقتها بالأدب كما تتمثل لدى المفكرين وأسئلة الجاهلعات في العالم الغربي . وأذن ثمار هذه الصورة وأن نعرف ، فبم يفكرون وكيف يفكرون .

حول الأدب والأيديولوجيا

يوزف بيتر شتيرن
ترجمة: باهر الجوهري

لقد انقضت الأزمة التي كنا نستطيع أن نفترض فيها أن الأنشودة السياسية أنشودة كثرية ، وأنه ليست هناك سوى مسرحيات مثل «وليام تل» ، أو أنواع معينة من «فالتشتاين» ، لها علاقة بالسياسة ، أو أن ما بين الناس إنما هو علاقات شخصية بحت . وبعد حقبة طويلة من تاريخ الأدب والنقد الأدبي غير السياسي زُعمًا ، الذي عايش في ألمانيا ما بعد الحرب أزمنة محتمة ، لقي فيها القول والحظ السعيد تحت شعار «العلم الكامن في الكتب» ، فلنأخذ اليوم في عصر إضغاث العصبة السياسية والأيديولوجية ، إذا لم يكن على الأدب في التأكيد على تحليل الأدب . وهذا يعني ، أولاً ، أن أعمالاً من الماضي تتحرك إلى مكان الصدارة ، وهي تلك الأعمال التي تشتمل على تصريحات سياسية واضحة إلى حد ما ، حيث يتغير المقياس الأدبي لصالح ما كان يبدو في الماضي من الدرجة الثانية (وأنا أفكر مثلاً في الكوميديا السياسية في زمن ما قبل مارس) * . وهذا يعني ثانياً أن أعمالاً تكاد لا تستنبط منها ، أو لا تستنبط منها على الإطلاق ، تصريحات سياسية - ربما يمثلها معظم أعمال العصر الكلاسيكي الألماني - يمكن أن نقرأ ما بين سطورها اتجاهات سياسية ضمنية ، وعلى وجه التحديد اتجاهات ذات طابع محافظ وعميق في ألحظ الأحوال . وهذا يعني ثالثاً أن الأعمال التي تتكشف عن اتجاهات غير مرغوب فيها ، يجري تحويل تحليلها بحيث تستخدم التسليم بغايات سياسية أو أهداف أدبية تمثل خطأ مختلفاً ومضاداً للعمل الأصلي قدر المستطاع . ويحول في فكري - مثلاً على ذلك - الفوضوية المضادة للسياسة منذ البداية حتى و موت دانتون ، أو «كوريولان» ، لشكسبير ، الذي أدت نبرته المهادية للبروليتاريا عداً صريحاً إلى جرح الضمير الحساس لكثير من المثقفين الألمان قبل مراجعة بريشت . ومثل هذه الأفعال كان معروفها لدى المؤرخ الأدبي في العشرينيات والثلاثينيات ، أي في الزمن الذي لم يكن فيه الأدب أو النقد يعرف من السياسة إلا قليلاً . وفي حين كان تحويل التحليل يتم في الماضي من اليسار إلى اليمين ، أصبح اليوم يسير - غالباً - في الاتجاه المعاكس . وكان من الممكن أن يشتد هذا التطور عن طريق تاريخ استقبال أحد المؤلفين أيا كان - كما في مثال معالجة «أوجست زاو» و «فريد ريش جوند ولف» لمسرحيات كلايست ، بل العروض التي تتم حالياً .

الناتجة للغوية ؛ بمعنى أنها لا بد أن تبين الوضع اللغوي والبدع الاجتماعي والزمني لكان منبعها الأصلي . فكل عمل أدبي له و كلامه parole ، الذي يتحدث به . ونظرة إلى المقطع الأول من «أنشودة الحرب» لـ «ماتياس كلاوديريس» (**) توضح ذلك :

وهناك حرب ! هناك حرب ! يا ملاك الإله أنتع

وتدخل في الأمر !

والسفاه ! هناك حرب قائمة - وأنتيق

ألا يكون في ذنب في هذا الأمر .

وهناك سؤال مبدئي يطرح نفسه ، عما إذا كان لا بد للأدب حقاً وفي كل حال - أي على نحو مسبق - أن يتضمن تصريحات سياسية واضحة أو ضمنية . ويمكن الإجابة عن ذلك في بادئ الأمر بشكل عام بأن الأعمال الأدبية يمكن - طبقاً لطبيعتها - أن تتحدد زمنياً من

* أي قبل ثورة مارس الألمانية في عام ١٩١٨ .

** ماتياس كلاوديريس Matthias Claudius شاعر لائق عاش في اللغة من ١٧٤٠ إلى

حيث إن الأصل المباشر للتوقع المشروع من الناحية الأدبية ليس من النوع السياسي الأيديولوجي، ولكن من النوع الشكل الأدبي. فمثلاً يتوقع المتحدث ذو الصلاحية يحدد الفلغات من شريحة في الحديث نوعاً من التوافق في اتباع قواعد تركيب الجمل والتقاليد السيماتيقية (السيموسولوجية)، أو يتوقع رفضها الواضح من أجل تكوين صيغ جديدة، فإن للشاهد أو القارئ، الجيد توقع تحقق شروط شكلية معينة، يدخل بها إلى السرح أو إلى النص وهو حامل لها، أو يتوقع الاستعاضة عنها بأخرى لها مبررها بطريقتها. وكل ما لا يتوافق مع مفهوم القمالية الأدبية (هكذا يبدو لي) فهو مثل خيبة أمل غير مقصودة مؤقّتاً للتوقعات الأدبية - أي عدم تحقيقها سهواً.

وبكن رؤية إشكالية التوقع الأدبي في أعمال الكلاسيكية الألمانية على وجه الخصوص، على نحو بارز ولأنت بشكل خاص. ففي «جوتس» و«إيجون»، وفي «أبناء اللحم والدم»، هناك مواقف ذات أهمية أساسية لأحداث هذه الأعمال، تتطلب حلولاً سياسية (وأقصد حلولاً مثل التي نجدها في عمل شكسبير الدرامي عند اللحظة التي يظهر فيها قيصر، أو عندما يترج الأمير هال، كما نجدها عند راسين عندما يتغادر تيتوس بيرينيس، أو عندما يحسم الجدل الميت بين آنتيجون ومنطق الدولة *raison d'état*، وينتهي إلى تحديد حكم كريون). ففي مواقف من هذا النوع يجتنب جوتس العمل السياسي، ويترك نطاق الحدث الدرامي والسياسي، ويستعرض عنه بأحداث جانبية صرف في خصوصيتها، تصب في جوشاعري. فإخلاص جوتس للقصر لا يتزعزع، لا شيء إلا أنه لا ينحرف طر عن طريق فهم القوم الراشدين الظروف الواقعية بالملء، أو عن طريق مجابهة القيصر؛ فلم يسمح له ولا لإيجون مطلقاً بتصرف الصراع الحقيقي لأوضاعها - الصراع بين الجسد الشخصي والمشؤولية الاجتماعية - والوصول - من ثم - إلى قرار واعٍ؛ حيث إن كل سلوك متعلق من الناحية السياسية في تنحدر ذلك بسببها وحدها، بل انحدر أيضاً عن طريق المؤلف كذلك، بوصفه سلوكاً غير بطولي منذ البداية؛ فلم يكن جوتس أو إيجون يدرك مسئولية عن الحركات الشعبية التي قاما بتبنيها. وبالنسبة إليهما لم يكن الأمر أساساً يبدو حول الحرية السياسية التي تتناسب مع مهنتها بوصفها زعيمين شعبيين، بل حول الحرية الشخصية الصفر، التي تتناسب مع طبعها البطولي أو الشيطاني. وإذا فالأمر بالنسبة إليهما يدور حول الحرية *Freedom* التي موقف يكون فيه التحرر *Liberty* «هو المذهب للشرع الأول». وهكذا لا ينبغي لإيجون شيء سوى الحرية إلى ذلك الوهم الشائع، الذي يحمل في الرمزية الخيالية على الفرصة الحقيقية الضائعة، ويجعل تمجيد الثروة عمل المنصر السياسي للحرية.

من هنا كان حياً أن نسأل: لماذا كان جوتس غير قادر - على ما يبدو - على إتمام الخط السياسي لمسرحياته بشكل قاطع، ومن ثم كان يحقق التوقع الأدبي الذي وضعه هو بنفسه؟ وهو سؤال عادة ما يجب عنه بالإشارة إلى الارتباط التاريخي لمؤلفه. ولا أتحدث هنا عن اهتمامه الشخصي بالويس، مثلاً هو الحال فيما يعبر عنه في الأحاديث مع السياسيين المعاصرين على سبيل المثال. ولكنه عندما يكتفي في مسرحية ذات لثله سياسي بهذا القدر، مثلاً كان ينبغي لمسرحية

ولو لم تكن لنا دراية بالعلاقة التاريخية بين القصيدة وعصر الحروب الثورية، لا يمكننا أن نستنتج أنها قبلت في أوائل القرن التاسع عشر أو أواخر القرن الثامن عشر، وذلك من الاستخدام الذي لم يعد صالحاً لاصطلاح «تدخل في *l'acte du daer*» الذي يكاد يكون مرادفاً لما سبقه - «*amte wehre*» وأكثر من ذلك إلتزاماً هو الاستخدام الدقيق للغاية للكلمة الصغرية و«*Leider*» التي ما زالت تعيش ولكن بلا حياة، والتي كان يتظر منها كلايديموس أن تكون لديها القدرة على التعبير عن قدر كامل من الشكوى والتندم والحزن» (هكذا يرد تعريف الكلمة في قاموس آيبلونج *Adelung* في عام 1796).

هذا فيما يتعلق بالناحية اللغوية الصفر لإمكانية التحديد الزمني للقصيدة. وبكن أن يُستكمل دليلنا من طريق إبراز الدوافع السياسية أو - إذا أردنا - الأيديولوجية التي يرد التعبير عنها في القصيدة. فإنتظاما من دلائل السلية المدنية، والتخوف، والتسليم، التي تشكل هيكلها معاً للقصيدة، تستعيد الذاكرة تاريخ النجبة الملعنة والبرس والآلتي، الذي كان قد بدأ في الظهور. وعندها لا يكون السؤال إلا عما إذا كان الأمر بهذا الشكل يسير في الطريق الصحيح لفهم هذه القصيدة بعينها، وعما إذا كان الإحساس والمغزى الخاص بما قد تمكن توصيلها إلى القارئ، بهذه الطريقة. والمغزى والإحساس لـ «أشود الحرب» هما أمران خاصان ومقابلان للعلم. وفي اللحظة التي يتفحص لنا فيها ذلك، وعما لا يصح التحليل السياسي خاطئاً تماماً (لأنه يجوز لنا أن نفترض أن كل ما هو خصوصي يكون متشابهاً في جنسية مع الأمور العامة والسياسية)، ولكنه على كل حال لا يفت إلا ما هاش بعد لأحد التعليلات التقديرية المقصرة لهذه القصيدة. وربما أشار هذا التحليل إلى بعض الظروف التي تتصل بدواي وضع القصيدة؛ ولكن مثل هذا التحليل يكاد لا يتطرق إلى القصيدة ذاتها.

ولا ينبغي للمثال الذي قدمته هنا أن يوضح أكثر من الحقيقة القائلة بأن هناك درجات للأهمية، وأن هذا يعني أنه من المحتمل أن يكون هناك نقد غير ذي أهمية على الإطلاق (وهو المناسب احتمال يعترف به أهل حرفتي على مضض). وبتميز آخر فإن اللغة تمثل وسيطاً عاماً أو متعادلاً (كثيراً ما يشكر نيتشه من «عموميتها»⁽⁹⁾ للمفردة⁽¹⁰⁾)، فهي دائماً على علاقة ما بجبال الملائية)؛ ولكن هذا لا يعني بأي حال من الأحوال أن إبراز هذه العلاقة يندم بالضرورة الفهم الأفضل لكل نص من النصوص. وقد قال لودفيج فينتششتاين ذات مرة⁽¹¹⁾ إن الإجابة عن سؤال يقول إذا كانت قطع الشطرنج المنحوتة من خشب البوط أو التبر لا تفسر أو توضح بأي شكل أو نوعاً لعدة الشطرنج، فكل من من فنون التعبير (هرميوطيقاً) - وبصفة خاصة تفسير النصوص الأدبية - يحتاج إلى نظرية من الشيء غير المهم. فلا يمكن توقع إلقاء ضوء حقيقي على أحد النصوص عن طريق الرجوع إلى بطله السياسي العام إلا عندما يتناول النص نفسه موضوعات سياسية أو يكتسبها ومن ثم يشير في كلتا الحالتين توقعاً لحلول سياسية. وهذا ليس إغنياً؛

* وضعت هذه الكلمة بين علامتي التنصيص الصغيرين نظراً لاحتلال الإشارة إلى المعنى الآخر لكلمة *Gemeinschaft* وهو: «فرضة أو السلفة أو الجماعة».

« ابنة اللحم والدلم » أن تكون طبقاً لحظته^(١٠) .. يكتفى بإشارات مبهمة إلى قوى مجهولة ، وإلى « أعمال مفيدة في ظلمها »^(١١) ، ويضحي بالبطلة من أجل مراعاة تلك القوى ، فربما يجوز لنا أن نقول إن قدرته على التحمل كانت متجيزة في أيديولوجيا عصره غير السياسية والمعادية للسياسة . والأهمية الكفيلة لقدرته الأدبية على الإبداع تنعني بالجلال الشخصي المخصوص من جهة ، والكرون واليتانيقي من جهة أخرى ، ولكنها لا تنعني بذلك « التعلق بالوسط » للأمر في حياتنا اليومية . وفي هذا يظهر شبه كبير بينه وبين نيتشه في صجزة المعروف عن أن يظهر اعتماداً إيجابياً بالأمور الاجتماعية .

ولكن القيد الذي تضعه أيديولوجيا العصر للإنسان والأديب ليست بأي حال من الأحوال غير قابلة للكسر . ويقول ليشنبرج : « يمكن للمرء أن يغير اتجاه الريح أو يوقها قبل أن يتمكن من تعقيد سريرة الإنسان »^(١٢) . لفصل الأخير الرابع ، غير لهم من التلحية الشاعرية لـ « إيجونت » ، لا يكتفى بأن يعرض التاليف التصوي لحلم الحرية ، ولكنه يعرض أيضاً للحول بين إيجونت وفريديتاند ، ابن عدو اللود ألبي ، الذي ينضج فيه لإيجونت مفزى تضمنته بحياته ، وهو أن وجود إيجونت بوصفه مثلاً أعلى ، وشيئاً ما رسالة السياسة من أجل الحرية سوف يحش من بعده لكي يؤثر في المستقبل أيضاً بوصفه مثلاً قويمًا أعلى . وكان صعباً على جوتنه للغاية الوصول إلى هذا الاستنتاج الذي يجد تلميحاً في موضوع مسرحيته « فكلمة » سياسي ما زالت تعني عنده « كما عبر عنها من قبل في « فيرتر » — الذكاء المفرط والحذر . وبرغم ذلك فإن كلمات إيجونت الأخيرة إلى الشعب أكثر من بلاغة جوفاء . وفي هذا تضاعف مثال نموذج متكرر على الدوام ، وهو أن أيديولوجيا ، أو — لكن تستخدم التعبير المتواضع لليشنبرج — النسب العقلاني^(١٣) Gessinnungssystem لعصر من العصور ، يتشكل داخل العمل الفني الأديبي بما هو وحدة معقدة ، أو أفق فكري^(١٤) لمده ، ولكن يمكن اختراقه في مواضع معينة ، ويمكن أن يؤدي إلى آراء جديدة وحلول خلاقة ، لا تشتمل على قوة إقناع وتغلبين للأفكار والدوافع القائمة داخل النسب .

وعدا مثال من السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر ، فكثيراً ما كان فونتاناً يقرب من السؤال عن تنتمي إليه السلطة حقاً في ألمانيا في العصور الفيللمينية ، ولكنه لا يسه بأكثر ما تحمله الكلمات التي توجهها كرتنبية باري الشاب إلى النفس لورسين :

« لقد تحدثت عن « أنظمة » ، فما هذه الأنظمة ؟
أهي بشر أم شيء ؟ هل هي الآلة التي روتت من
قديم الزمن ، وترسوها مستمرة في التقطع وهي
ميتة ؟ أم هي ذلك (البسمارك) الذي يقف عند
الآلة ؟ أم هي أخيراً التعدد المحدود والمعين الذي
تعمل يد الرجل الواقف عند الآلة أن تحمده
وتعلمه ؟ »^(١٥) .

إن المعالجة المختارة لموضوع « شيشلين » تجعل الأمثلة من هذا النوع أمراً حتمياً . يبدو على كل حال أن فونتاناً كان لابد له أن يطرحها . ومن المؤكد أنه لم تكن لديه القدرة على أن يجيب عنها بوصفه

أديبا وروائياً . ويقدم نيتشه والأيديولوجيا السائدة في الأدب الألماني في النصف الأول من القرن العشرين مثلاً آخر واضعاً لنا كل الوضوح . فتمتد أول عمل له وهو مولد للامسة (١٨٧٧) حتى آخر المذكرات التابعة من أساليب الأديب الروسيك في يناير ١٨٨٩ ، قام نيتشه بمحاولات لا تحصى لوضع رؤية لأهية للعالم ، وخالية من الأحكام ، رؤية جالية إستيطيقية في مواجهة أخلاقيات الوجودية في التقسيم — أي فلسفته في إصدار الأحكام . وربما كانت الجملة المتكررة ثلاث مرات في « الولد » هي شعار هذه الرؤية الجالية : « العالم ليس إلا ظاهرة جالية إستيطيقية ، والوجود له ما يبرره إلى الأبد »^(١٦) . لكن نيتشه أخفق في القيام بتأنيمة مدققة لهذه الرؤية الإستيطيقية . وربما نشأ اعتراض فحواه أن تنظيم أخلاقيات الوجودية في التقسيم ، أي ما يتم عنده فلسفة الإرادة نحو السلطة ، يظل ناقصاً . ومع ذلك فمن الممكن أن يعرف المرء في شيء من الوضوح من خلال أعماله التي لم تستكمل ، على أي نحو كان يمكن أن يبدو هذا النسب الحلقى ، ولماذا انهار من الداخل . وعلى المكس من ذلك فإن مذكرات نيتشه حول الإستيطيقية الشاملة أو ميتافيزيقية اللعب (وبالنسبة لقد أشار إليها كذلك في محاضراته المبكرة عن فلاسفة ما قبل سقراط^(١٧)) غير متكاملة ، بل ناقصة إلى الحد الذي يسمح لنا أن نقبل عملية إتمامها ومواصلة توسيعها ، ما دامت موهبة في الإبداع ، وقدرته الفلسفية على التصور ، قد تفوتنا على أفقه التاريخي . وعلى نحو ما كان توهم إيجونت للحرية ، يظل إضفاء الصبغة الجالية الإستيطيقية على العالم لدى نيتشه حلماً داخل سينيويرواقسي .

ويكاد يكون علاناً أن يتماهى المرء في تقدير تأثير نيتشه على الأدب والأيديولوجيا في النصف الأول من القرن العشرين . ويكتب « جوتفريد بن » عن ذلك قائلاً :

« الحقيقة أن ذلك الشخص قد قال كل شيء مسبقاً ، ولكن أيضاً بلا نقصان ، وغير من كل شيء ما زلنا نشغل أنفسنا به ، والحسود سنة هذه هي مشابهة ترديد محض لأفكاره وآلامه الماثلة ، وتوسع فيها »^(١٨) .

ولكن ما يبره قوتنا عن نيتشه ليس نظرية العدالة الإلهية ، ولكن فلسفته في الأخلاقيات ، وهذا ما أقصد به فلسفته في انجهاده وتضمينه الحلقية والوجودية ؛ أي تلك الأيديولوجيا التي يطلق عليها في « تساراتوسترا » (زرادشت) اسم « روح الملائكة »^(١٩) . وقد أعرب نيتشه في جميع مراحل طريقه الفلسفي المتعصب عن إيمانه بهذه الفلسفة . وهو في « التامل الثاني في غير الوقت المناسب » (الباب ٩) لعام ١٨٧٤ يصبح قائلاً :

« .. ولكن لأني افترض أنت أيها الفرد موجود ؟
هذا ما أسألك عنه ، وإذا لم يستطع أحد أن يقول
لك ، فحاول فقط أن تبرز مفزى وجودك كما لو
كان بعيداً ، وذلك عن طريق أن تضع أممك أنت
نفسك هدفاً وغرضاً ، أي « مستهدفاً »
« مستهدفاً » سامياً ونيلًا ، عليك أن تقضي نحيك
في سبيله — فإني لا أعرف هذا أفضل من الحياة
الموت في سبيل الأمر العظيم والمحال » .

الدجال» (الباب ٥٠) ، يجري دحض الزعم بوجود توافق مرسوم مسبقا بين الحق والخير (وبالأحرى القيد) .

«إن خيرة جميع العقول المتشكلة ، وجميع العقول المتعمقة ، تعلمنا عكس ذلك . لقد كان على المرء أن يجهد عن كل خطوة خطاها نحو الحقيقة ، وكان على المرء أن ينتازل في سبيل ذلك عن كل ما ينقد عليه قلبنا وحسنا وقتنا في الحياة . إن الأمر يلزمه في سبيل ذلك عظمة النفس ؛ فخلعة الحقيقة أصعب أنواع الخلعة .

هذه بعض نواحي فلسفته في الاتجاه الخلفي الوجودي ، وفي الأبيولوجيا التي أوصى بها لقرننا . وقد ورد التعبير عنها بشكل دقيق في الكلمات التي كثر الاستشهاد بها من آخر خطاب لأديبان ليفرون^(٢٠) لأصدقائه :

«وأي خاطيء أنا كنت . . وبدون الانصات إلى ذلك واصلت الاجتهاد كاملا من كل ، ولم أهدأ أبدا من أدم ، ولكني بذلت جهدا كبيرا ، وجلبت الصعاب لنفسي ، طبقا لقول الرسول : من يبحث عن الأمور العسيرة سوف يلاقى عسرا . .

— وبالتالي فهذا كلام لم يقله واحد من الرسل ، ولم يأت ذكره في العهد الجديد^(٢١) .

«ورعنا حكم الله لي أيضا بسأني بهشت هن الصبر ، وأنتي بذلت جهدا كبيرا ، من الجاهل ، ورعنا حسب في وعده لصلحي أنني اجتهدت بهذا القدر ، وانجزت كل شيء بدأب . . .

ونقرأ ما يشبه ذلك في اعتراف يوزف كينث^(٢٢) عند تركه لوظيفته بإدارة البلدية ، التي اختار فيها «الحنية» هدفا لحياته ، ووضع فيها «الحقيقة» على قدم المساواة حتى مع «الجسارة والإعانة والحظر ، بل مع العوز والمماناة . . . وقد قيل عن اصطلاح «الحقيقة» هذا قول صحيح جدا^(٢٣) ، بأنه يكف عن كونه اصطلاحا ، وأنه لا يتنج إلا ظاهرا إدراكك ، وأنه يعنى التفكير — وهذا الجدل في محله الصحيح ؛ ولكن للأسف لإسلاف سبب ازدهار غير المفهوم هذا في كلام parole قرننا . ولم ترد هذه الكلمة عند شكسبير ، ولا يمكن استبعادها بمنتهى المزدوج كله من أبيولوجية هذا العصر . وقد كتب أندرياس جرينيوس في عام ١٦٦٣ في قصيدته من من شكل السونيت (Sonett) عن نص ماثيوس الخاص بأحد البشارة الثالث :

فدية الدنيا/ وأمل الآيات طويل الأمد
تعالوا إلى اللحظة — وانصروا أذناكم جيدا ،
الصمم قد ملأ/ مجموعة من لم يعرفوا بكما
قصرا أعماله / فالقبور مفتوحة له .
من كان أهمي سيصير ويهد / كيف يجتد
ما وعد به الله قديما . إنه سيري خطي المشلول /
ولا بد للجزام أن ينفضي / وهنا ، وبدون شراء باهظ للظن /
سوف تمتح السلوى / لن كلادوا يفرقون في دموعهم^(٢٤) .

وبعد ذلك يستبين رأى نيتشه في روايات بيلرون للمساوية نماذج بطولية عليا للأفراد من البشر ، اللذين «لا يستطيعون أن يجيروا حياة أجل من أن يقدموا أنفسهم ، ويضربوها في التضال من أجل العدالة والحب»^(٢٥) . كما لو كانت قيمة التضال لا تتحدد إلا عن طريق نهايتها للميتة . مصورة الضحية المتشبهة (الديونيزية) ليست مجرد مبالغة خطافية تصدر عن عالم اللغة الشاب ، ولكنها تصبح فكرة فلسفية أساسية . وفي عام ١٨٧٦ يكتب قائلا إن حياته لا يبد أن تمكس آراءه في الأخلاقيات والفن ، بصفتها أصعب ما صوره له إحساسه بالحقيقة حتى ذلك الوقت^(٢٦) . وبعد ذلك بسنة قرر نيتشه في اعتراز أنه في الأجزاء الأخيرة من «إنسان» و «إنسان فلق الحلد» قد دفع ثمنها غالبا جدا للدرجة أن أي شخص آخر يكون له الخيار لم يكن ليكتبها في مقابل هذا الثمن^(٢٧) . (حتى زيميموند فرويد^(٢٨) ، ورجال لا يكاد يتسع السطاق لذكر أسمائهم في هذا المجال ، يفاخرون بأن عملهم من أجل غير البشرية قد قادهم إلى حافة الاشتراكية والتضحية بالنفس) . وفي مقدمة «إنسان» و «إنسان فلق الحلد» يصف نيتشه واجبه بوصفه فيلسوفا ، والشرط الأساسي لتحقيقه :

«ولقد غدت الآن وحيدا وشكاكنا تجاه نفسي على نحو سيء» ، وانجزت قيد نفسي وأنا لست خاليا من الحق ، وإلى جانب كل ما كان يؤلمني ويصعب علي منذ خلقت . . .

وأي «على الجانب الآخر من الخير والشر» (الباب ٣٩) يواصل نيتشه تصميده لهذا التحديد المبدئي للقيم قائلا :

«شيء — يحتمل أن يكون حقيقيا : وهو ما إذا كان الأمر متساويا في درجته القصوى من الضرر والمخاطرة . أجل ، ربما تكون الخاصية الأساسية للوجود أن المرء يلقى حظه عند المعرفة الكاملة به ، بحيث تقاس قوة الذهن طبقا للقدرة الذي يطيق تحمله من «الحقيقة» ؛ وبمعنى أوضح ، إلى أي حد كان لازما له أن يخفف منها ويغنيها ويحبها ويظمها ويزينها .

وأي «إرادة القوة» تعرف الفضيلة بأنها البهجة التي تجدها في المقاومة التي تواجهها ، ولكن هذه المقاومة لا ينبغي مجرد هزيمتها ، بل :

«إن أي أقوى إرادة ما طبقا للكمية التي تحملها من المقاومة والإلزام والعذاب ، وما تستطيع تحمله إلى نعمها . إنني لا أحسب على الوجود خاصية الشريرة والأيمة كما لو كانت شيئا يلام عليه ، ولكن يحمي الأصل في أن يصبح أكثر شرا وأكثر إلما عن ذي قبل»^(٢٩) .

إن أصعب مثل أعلى لفيلسوف^(٣٠) هو المذهب الوحيد الذي يجتنبه . والفلسفة كما فهمتها وعاشتها في الماضي هي البحث بمحض الإرادة حتى عن الجسوبات للكثرة للوجود ، والبساطة على الاشتراكية^(٣١) . وفي الأسابيع الأخيرة من تفلسفه ، وفي «الصح

هنا اتفاق بين لغة الشعب والأدب ؟ بالمعكس ؟ ففي صفحة وراء أخرى ، ومشهد بعد مشهد ، يمر كأنكأ أبطال وقراء أيضا إلى شبكة من التناقضات المهلكة ، وإلى تفسيرات خاطئة مدمرة .

وسوف أتوقف عن السرد التاريخي الأدبي للعصر لكي أحول دون الاهتمام للحتم بأن كلمة أيديولوجية تستعمل هنا بأي معنى خاص ، وصل وجه التحديد بالمعنى الأدبي ، ومن ثم تسلم معناها عن طريق استعمال منحصرها السياسي . وقد أبرز ترومان مان بنفسه العلاقة الرمزية المجازية بين ليفركون والماني ، وأشار إلى تشابك الفن والسياسة . هذه القصة المجازية أدت إلى استنتاجات لا الكتاب الروائي ولا الرواي في قصته ، وزيروست تسياتلوم الطيب ، كان ينفذ إليها ولا هم حتى كانوا سيفلونها ، لأنه من زاوية الشراء باهظ الثمن ، سيكون لقصة الرايغ الثلاث مئزى جديد مرعب : هل ينبغي أن تقطع القصة المجازية قبل التبرة والخلص الأخير ليفركون عن طريق مسماه من أجل « الأمر الصعب » ، من أجل نقاد تبرة - ولو غير مقصودة بالثأيد - للتأزفة ؟

وقد ورد ذكر كل ذلك هنا لإظهار أن الأمر بالنسبة لنا لا يدور بأي حال من الأحوال حول مجرد ونسق عقائدي *Gesinnungssystem* ، محاييد وغير مبال بالسلطة ، ولكن حول أيديولوجية تستعمل أيضا في الوقت نفسه من أجل الوصول إلى سلطة سياسية وتثبيتها واستقرارها . ولا يمكن هنا إلا التحصيص إلى أن هذه الأيديولوجية وهذا النسق العقائدي الذي يميز صراحا كلاميا بأهم معالمة بالثأيد ، ليس أمرا أدبيا محضا بأي حال ، ولكنه أيضا يميز السياسة واللغة الواقعة تحت تصرفها وعيدها . وكان لابد من إظهار أن الجاذبية الكائنة في التأزفة غير قابلة للتضييق ، إذا لم يكن للنسق التقييبي لنظام الحكم أوجه شبه أسرية معينة ولتأزفة للنظر ، مع أيديولوجية « الشراء الباهظ » ، ومع موضوع التبرة والخلص المذكر ، بل بالإعان في صمومته . وهذا الزعم (الذي حاولت تبريره في موضع آخر^(٢٢)) ، عادة ما يرد عليه بأنه لا يصحح إلا بالنسبة للمراحل وجوانب معينة من الدهاية التأزفة ، وبأنه معروف عن هذه الدهاية على كل حال أنها مهيمنة بالأكاتيف . ولكن مثل هذا الرد لا يبين لماذا كانت هذه المجموعة مهيمنة من كلمات الجسارة التي تتنادى بكل التضحيات ، تلك اللغة الخاصة بجميع في أزمنة ، كان نظام الحكم يلحم إليها منذ البداية ، ثم ازداد اقتصراره على ذكرها وحدها ، حيث استقى منها جزءا منها من تفسيراته المجازية .

الأيديولوجية لا تمنع التوحيد ، بل تمنع التشابه الأسري بين الأفكار سائلة في إطار أحد العصر . (إنني أقبح كلمة « التشابه الأسري » من نقد فيجنشتاين للغة التقليدية للمفاهيم الشمولية) . إن الظواهر التي نقول عنها إنها بيتا شيئا مشتركا ، يجري وضعها منذ أرسطاطاليس في مفهوم واحد ، وتحت قاسم مشترك . وهذه الطريقة تحمل بين طياتها خطورة ازدياد الحالات الفرعية ، أي تمنع نوعا من التفاضل إذا لم يكن شمولية للمعرفة ، فهو شمولية الوصف . وكيف يمكن نقاد هذه الشمولية ؟ ويفوق ليفرشتيجر « إن جميع الفرائين العظيمة الدافعة إلى التصميم مشييرة : إنها لا تسري . . . عن قرب يكون كل شيء غير حقيقي »^(٢٣) .

ويقول فيجنشتاين إن هذا يبدو خلفا كل الاختلاف في أغلب الحالات . فلنفكر على سبيل المثال في وجهات النظر والافتراضات

إن الأيديولوجيا التي تبدو لي أسبسية في لعب النصف الأول من قرنا تفتت في تضاد حاد مع تلك المخلص الذي يتجلى عنه جريفيوس ؟ وأريد أن أسميها أيديولوجية الشراء باهظ الثمن . فكل عمل مهم من هذه الأدب يضع خلاص الإنسان ويرايمته في مركز الاهتمام . وبطبيعة الحال يتعلق الأمر هنا بتقييم غير متشدد كل الشدد ، ولكن هذا الخلاص الذي لا يمكن تصوره بدون تأملات نيتشه التقليدية المعارضة للدين ، ينفذ في علاقة عكسية ، وتارة مرتبطة ، وتارة في محاكاة تكيفية مع القيم والمفاهيم التقليدية المسيحية في أصلها . والخلص والتبرة اللتان يدور حولهما هذا العصر ، تحلان كسر ازديادية الدنيوية والأخرية ، الدنيا والقولية ، وغالبا ما تكون أرض الألاحد بين البهائية واللاهائية هي المكان الذي تحدث فيه عملية الخلاص الذي ما زال حدثها يكاد يكون جائزا ، أو الذي لا يمكن الوصول إليه . وكل أيديولوجية العصر يصير عمله من تجربة خلاص أو تقييم للإنسان ، لا يمكن الحصول عليه إلا بأعلى ثمن ممكن ، أعلى ثمن في مقدور الكاتب الوفاء به ، بل أيضا الإنسان الذي ترسم أفكاره ، وإني إذ أفكر في أعظم مؤلفات العصر ، ابتداء من شيفان جورج ، عبر ريلكه وتراكل وين وكافكا وريشت ، إلى « دكتور فلوستوس » لترومان مان و « لعبة الكريات الرجالية » فيشه ، مجرد أن أرسم هنا بشكل تقريبي خطوط أبعاد لقياس ممكن - فإن الأمر دائما وصراوا ما يدور حول خلاص باهظ الثمن ، يكاد يكون منكرا لا يستجاب له ؛ خلاص وحيد يضمن للإنسان فعالتيته ، وحقيقته ، وكونيته ذاته ومغزاه . إننا نتصاف مواقف أدبية تصادفها هذا المطلب بشكل أكبر ، فهناك يطلب من الإنسان الذي نعرفه من هذه الأعمال أكثر مما يستطيع الوفاء به . وأخيرا نصل إلى أكثر المواقف تطرفا من جميع المواقف الممكنة ، حيث تصبح استحالة الوصول إلى الثمن علامة ودليلا على الفعالية ، فكلما ازداد عدم إمكان الوصول ، ازدادت الواقعية والأصالة والحقيقة .

وإذا ما حكسنا البرهان فإني نرى أن الأمر يدور حول عصر التشكيك في جميع المحلول وأشكال الخلاص السهلة والرافعة للروح المنوية . الأمر يدور حول أيديولوجية تشكيك أو تذبذبا جميع القيم أو استبعادها ، تلك القيم التي يمكن الحصول عليها بثمان قليل بصفتها « غير حقيقية » وغير ذات فعالية . ومن البارز أن كثيرا من المؤلفين الأكثر أهمية في تلك العصر إما أنهم لم يراعوا هذا الموضوع على الإطلاق ، وإما أنهم إذا راعوه لا يترقبون مداه ، ولا يستغلون أغواره ، أو أنهم يسرون إلى عمليات شراء تقليدية وأقل تكلفة . وكذلك في لغة الأعمال الأدبية في ذلك العصر ، تصبح عملية اختيار موضوع الشراء باهظ الثمن ، فلقد اتقنى الشمران الذي كان فيه الاتحاق بين لغة الشعب ولغة الأدب بدنيا وبلا مشكلات . ويكاد يكون شعار كتاب هومفازنثال « رجل صعب التعامل » هو : « لا شيء غير حالات من سوء الفهم » ، ولخوف من إساءة التفسير ، وعلم فكلية الصياغة اللغوية ، تسبج إلى جانب مع المعرفة في مجال اللغة . وعده للمهارة اللغوية الإبداعية (التي أحيانا ما تصبح مهارة جلوانية) لامتق لدينا شيئا آخر غير العلاقة التبادلية اللغوية لموضوع الشراء الباهظ . وفرائس كأنكأ واحد من الكتاب القلائد جدا لتلك الحقبة ، الذين لم يستخدما إلا اللغة العامية ، ونجوا كل شكل من أشكال الابتكارية اللغوية ، أو حتى التركيبات الجديدة . فهل مزال يوجد

الكاملة، ومع الوحدة الكاملة لإحدى اللغات الطبيعية)، ومفهوم الكلام *parole*، الذي يقصد به تلك الجزء المحدود من الوحدة الكاملة لإحدى اللغات الطبيعية، الذي يتم تنشيطه في وقت زمني معين، وبواسطة أحد المتحدثين، أو بالأحرى بواسطة مجموعة من المتحدثين، في حين يمكن أن تكون هذه المجموعة ذات نوعية اجتماعية أو زراعية أو مهنية أو أية نوعية أخرى. ويتنبأ من هذه النظرية نظرية تشومسكي المضادة بين «الاختصاص» و«الإنجاز»^(٣٦). وما «كتابة»^(٣٧) و«الكتابة» و«الكتابة» إلا تطبيق أحدهما تاريخي لها. وقد وجه الاعتراض النقدي^(٣٨) إلى تفرقة هـي سوسر، الذي تريد أن تعتمد عليه لكي تقيم جسراً بين نفسه ومشكلة الإيديولوجية: إن مصطلح «الكلام» *parole* لأهمو قليلا وأهمو جديراً بأن يؤخذ في الحسبان (مكثراً بقول الاعتراض)؛ لأن تارة هو يقرر تصفى نسبياً؛ وهو ما يفهم من التعبير الغائب بالحدث وفي وقت زمني معين؛، وبأن حامل الانتماء هذا^(٣٩) (ما معنى مترام؟) وفي أي وحدة زمنية يجري التفكير؟ وكيف ينبغي تحليلها؟... الخ) لا يمكن تجنبه. بل إنه يجعل التفرقة بين اللغة *langue* والكلام *parole* إشكالية، وإن لم يجعلها بلا فائدة.

إن ما شُهر به في هذا الاعتراض بصفته مصدراً للخطأ، يبدو لنا ميزة هائلة لنظرية سوسر. ففي إطار علم اللغة يشير علم التأكيد لمفهوم التزامن إلى الحرية وقابلية التغير في معانينا مع اللغة. وبالتالي إلينا نحن الباحثين عن نموذج للتعامل مع اللغة، فإن هذا العلم انبثاقه أسسية، وبخاصة لأن الكلام *parole* ليس اصطلاحاً قابلاً للتحديد الدقيق، ولكنه اصطلاح ديناميكي، خصوصاً أن حدوثه قابلية للتلفظ، ويرغم ذلك لا ينفك شيئاً من وضوحه ومضمونه ذي الدلالات – أجل – لهذا السبب فإن الكلام *parole* يعطى نموذجاً مناسباً لتفسير وظيفة و«الأيديولوجية» في تفكيرنا وسلوكنا، لأن كليهما مفتوح وقابل للتطور. (والزعم الغائب بالتحديد الذي لا يمكن مجازة نطقه عن طريق الإيديولوجيا بعد بالقدرة نفسه تعبيراً عالياً، مثل الزعم بالكشف الذي لا يعمل إلا، عن الخواص الحلقية للتمكلم عن طريق اللغة). ومن الطبيعي أننا نتحدث «كلام» و«كلام» *parole* عصرنا. ومن الطبيعي أننا نرى ونقيس بعون تعلقت الرؤية في عالم الحاضر. ومؤكد أن الإنسان في وضع حرج كونه (كما يقول ليشيتيرج) «أينا نقرر، فإنه يرى نفسه ونظامه مرة أخرى»^(٤٠). ولكن لا يعرف تكلمنا ولا يعرف ولا يتنازل التحديد إلى الأبد، فكل لغة حية تتغير وتتطور. وكما أن الكلام *parole* جزء أو وجه نام ومتغير من اللغة *langue*، فإن إيديولوجيتنا تتطور وتتغير بما هي جزء وجه من إدراك شامل غير ملموس ولكنه يمكن وراور، أو على الأقل في استطاعتنا أن نقبل ذلك. ولا يطالبنا «الكلام» و«الكلام» مع اللغة و«الأيديولوجية» كذلك الإدراك الإيديولوجي مع الإدراك المحتمل. ولا يمكن أبداً أن يكون التفرع من لفظة الإيديولوجية كاملاً ونهائياً، ففي موضع ما تظل منتجات اللسان مرتبطة دائماً بأسلوب عصرها، بل إنه يتحقق فيها بشكل نموذجي. ويتبين يتحكم على «روح العصور»، ويضطر إلى التناقص مراراً وتكراراً بالجدل اللسان للمائل، ويتجلى لا في أجياله الشخصية فحسب، ولكن أيضاً في تطلق تفلسفه بالجزء المتجسدة التي اشترى بها تفلسفه. وإذا ما غدا التصف الأول من قرننا بشكل عصرنا أصبح الأمر السهل فيه

القردة المختلفة، والتي ندرجها مجموعها تحت كلمة «إيديولوجيا»؛ و«فنى الواقع» تكون (مثل هذه الظواهر) أسرة واحدة، بين أعضائها تشابه أسرى معين؛ والبعض لهم الأنثى نفسه، وآخرون لهم الجوارب نفسها، وغيرهم لهم طريقة السير نفسها؛ وأوجه الشبه هذه يتداخل بعضها مع بعض^(٤١). ولأن هذا التشابه الأسرى للأفكار يمكن تفرقه حتى لدى الكتاب غير المهتمين وغير المكتسبين بالسياسة تماماً، بل لدى المصهور الكبير لنظام الحكم – وهنا يعد توماس مان وكتابه «دكتور فاوستوس» نموذجاً لأخريين كثيرين – فإن هذا التشابه بين الأفكار المتجانسة الإيديولوجيا، الذي يزيل ظاهرياً التناقضات المعنوية، يقدم برهاناً شكلياً خادعاً لتناقض لابد من نفسه.

وسنحاول الإجابة عن السؤال التالي: إذا كان «التنقيد» والمقابلة، السائد في حقبة ما يشتمل حقيقة على كل شيء، وكان عذراً حتى لأقوى الفروق الأسلوبية كما زعمنا (وإن لم نين ذلك)، وإذا كانت المشاهد والصور الوافدة للحالة المزاجية، سواء في الأدب أو خارجه، في الحياة السياسية أو اليومية، على هذا القدر من التوحد مع إحدى الإيديولوجيات، وفي الوقت نفسه تتطور وتتحد عن طريقها – وكما قيل في البداية، إذا استبعدنا النتائج من الحقيقة الغائلة بأن الأديب «وبالنسبة أيضاً كل أسلوب من أساليب الحياة» يمكن تحديد تاريخه الزمني – فإن إذن إمكانية المعارضة والاعتراض؟ وماذا من الحرية الإنسانية؟ (إذا جاز استخدام هذا الاصطلاح الذي أصبح اصطلاحاً شكلياً نوعاً)، إننا نعرف أنها قائمة، وذلك من الأخيرة اليومية لتدورتنا على أحقاد القرار، وكذلك بالرجوع إلى التاريخ السياسي والأدبي والفكري، الأديب وحدهما هي التي تستطيع أن تفهم متخيلة ظاهراً الخاص^(٤٢)). ولذا لم ينتج نيتشه أبداً في أن يجري نفسه تماماً من نسق الأعمال والتفكير (نسق «أرواح القوة»)، الذي توهم واختلعه وعاشه في جراحه طوال حياته مع شوبنهاور. ولكن تأملاته الجمالية الإسطهية (وحتى هذه بالنسبة غير خالية بأي حال من أفكار خلاص شبه مسيحية) تفتح الطريق إلى الفراغ. كيف أمكن هذا؟ نحن في حاجة إلى نموذج يوضح لنا، ودعنا نفسر لنا أيضاً، هذا الأمر بزاوية... إشكالية التباين، برغم التشديد الإيديولوجي.

ولسوف يساعدنا في مواجهة السير واحد من المصطلحات المجازية. وأنا أفكر في اصطلاح – كاد أن يصبح عبارة مصبورة جادة – وهو «اللغة الثانية»؛ حيث لا يفرق للعنى الحرفي «لغة» بشكل حاد عن للعنى المجازي، ما الذي يمكننا من أن نخضع مثال هذه اللغة للفحص، ونضعها بجسدية اصطلاحية؟ (وهي التي في الواقع ليست بأي حال لغة عادية وقائمة بذاتها، كما يتضح لنا بسهولة). إنه، سواء عرفنا، أو لم نعرف، علم اللغة الخاص بفرنلاند هي سوسر، الذي يأسس عليه علم اللغة الحديث. والتي، ذو الأهمية الأساسية بالنسبة لنظرية سوسر^(٤٣) هو تفرقه بين مفهوم اللغة *Langue* (وهو نسق من العلامات يطابق مع المقدرة

(٣٦) Niemand kann über seinen (eigenen) Schatten springen. تير لاني
يحيى: لا يستطيع أحد أن يقف على ظله؛ لأن أن يقف أكثر من طاقته.

المصكوكة في النثر، وتوصيف أخلاقيات العصر الأبيدولوجي، الذي يكاد لا يعرف منه أنه كان يمكن شراء صورة لذلك الرجل الصامت، أي وقت « نظره إلى داخله »، مطبوعة على مناديل المائدة ومغارشها، وحالات السروايل بمجلات مدينة بايروت.

وموقف رواية الستينات من أبيدولوجية الزمن الماضي موقف تكلمي وغير لائفت للنتظر.

وأتى أساميل : لماذا يرى الناس لدينا بشكل أعمق وأخضر في المساء منه في النهار؟ ولماذا هم يبالغون إلى هذا الحد في إنجاز مهمة تلقى على عاتقهم؟ الشراطة الصامتة، والقناعة بسلامة التفكير والسلوك، الجغرافيا المحلية التي تمرضهم من هام السبباسة : إزني أوجهه إليها أيفسا السؤال ... »^(٣٦).

ويكاد لا يوجد مثل هذا الموقف تجاه الحبة الزمنية الماضية، وفي هذه الصياغة الخالية تقريبا من الأسلوب الحماسي. صحيح أن المطابقة التي اخترناها هنا تركيب اللغة مع تركيب الأبيدولوجيا ليس عفويا، ولكنها تشير إلى الحقيقة القائلة بأن قواعد الاستخدالم اللغوي تبين ملامح متقاربة مع أنشطة حضارية أخرى - نظرا لأن اللغة (كما كان يعتقد في الماضي) لا تصف العالم وحده، ولذلك فهي لا تنتمي إلى العالم، ومطابقتها تقرر حقيقة القائلة بأن اللغة، وكذلك الأبيدولوجيا، هما من أشكال الحياة وصورها. ويمكن العثور على مطابقة عمالة في علاقة كل نص بقده، في علاقة كل تجربة وتقييمها وتعميمها المترجم للماضي، وفي كل محاولة لتأريخ حادث خاص أو عام. وكل سعى إلى معرفة جديدة لا يمكن إلا من زاوية النظرة الشمولية، أي النظرة التي تتخطى حدود المعرفة القديمة. إتنا لن نتقدم كثيرا بنظريات تفريعية عاطفية؛ فكل نظرة شمولية، وكل تركيز للفكر - أي كل معرفة جديدة - تعني تفريعا نسبيا، فالزعم القائل إن السيادة التي لا مفر منها للأبيدولوجيا يتساوى مع الزعم القائل إن الماضي لا سبيل إليه. وكلاهما شكل من أشكال رؤية العالم على أساس سوليبيس الذي لا يعترف إلا بحقيقة الأنا، التي فقدت آخر مطلب في الصلاحية (كما قيل). فهل يجوز فعلا القول بأن العصر الذي ورد وصفه هنا قد انقضى، ومن ثم يمكن استيعابه تاريخيا؟ وهل كل حال فالذي يبدو موكدا هو: أن النسبية للمفردة مفهوم الأبيدولوجيا، ونظرية ليتجنشتاين لحالات التشابه الأسرى، وتفكك مفهوم «الشخصية المختلفة» - كل ذلك ينتمي إلى أسلوب تفكير جديد، إلى «نسق عقائلي» جديد.

ولذلك كان لابد أن نسأل في البداية عما إذا كان النموذج البني رسمنا خطوهه المعرّضة هنا لعلاقة الأدب والأبيدولوجيا قد يستخدم أيضا في عصور أخرى، أم أنه لا ينطبق إلا على القرنين التاسع عشر والعشرين. أي على أحزاب إنكر لها مفهوم «الأبيدولوجيا» وأصبح بدعة مستحدثة كانت تؤمن بفكرة التعددية عن طريق الأبيدولوجيا.

ويكتب سن. أوجوستينوس قائلا: «ورأت أن كل أمر يتناسب لاعم مكانه فحسب، بل أيضا مع زمانه»^(٣٧)، فكل عمل آدمي، وكانت هذه هي نقطة انطلاقنا - قابل أساسا للتجديد الزمني (وإن لم

صعب المثال للغة، فإن هذا بعد جزءا من تركة نيته. فكم من تأثير مؤل يحدث فيها بحث شيفان جورج عن الجانيّة ولخفة المرحلة! وكم هو قليل ما نلاحظه من ذلك لدى تراكيل، وفي العمل الرئيسي له فيلكه! وكم من تأثير كوربلي غير مقصود يحصل لدينا عندما يركب هو فماتزال لمسرحه التراجيدية غير محدلة للمأل عاتقة بالعلمان المشتهين! وهل يمكننا أن نتكلم العمل لدى إرنست يونجر وهو يرفض؟ ولكن توماس مان ينجح في رواية ذات المفارقات والحدادع «فيليكس كرو» التي فيها يحكم وتحقيق لمشروع نيته من أجل بيرة إستيطيّة للإنسان. وكثير من الأشعار التي كتبها ويملكه في السنوات الأخيرة من حياته، أي بعد «مرثيات ديوتو»، مقعمة بجاذبية التعبير الشعري، التي لم تغلب على أبيدولوجية «الشراء الباهظ»، بل يكاد تكون قد نسيها. وحتى يوت بريشت يعترف في قصيدته «إلى الحلف» قائلا:

ولكننا نعلم في ذلك، أنه حتى الكراهية الموجهة ضد الدنافة نشوء الملاح؛

وحتى الملتح على الظلم بيع الصوت. آه، نحن الذين أراودوا أن يعمدوا الأرض للرد لم نستطع أن نكون ودودين».

لقد كان من الصعب أن نتوقع مسبقا في يوت بريشت في بداية الثلاثينيات أن يكون مؤلفا لهذه السطور. وغوته وصوت معاصريه الأدباء المظالم ينتهي مصر كان يؤمن أكثر من غيره بفكرة التعددية عن طريق الأبيدولوجيا، ويشجع سيدة الأبيدولوجيا عن طريق هذا الإيمان، ولكنه - بتأكيد لدى بعض قراء هذا العصر الجديدين - استطاع كسر هذه السيادة. وما كان في جيل من الأجيال يتف على هامش الموضوعات المختارة، ولا يمكن تحقيقه إلا بجهود كبير؛ يفقد إشكاليته في الجيل التالي، ويصبح مثاله أسهل، والتغلب عليه في حاجة إلى قوى أقل. وينشأ أسلوب جديد. ففي إحدى الروايات الشائعة^(٣٨) منذ أواخر الستينات، يصف الابن الحالف أبه قائلا:

«... إن كان بهتلم جلسة ذوي الأهمية. إزني أكره هذه الجلسة المتسلطة؛ إزني أخشى هذا الصمت، الذي ينشأ بالأهمية، وأكره الانتصاب للمهيب في الكلام، والنظرة إلى البعد، واللفظة التي يصعب وصفها، وأخشى... وأخشى صلاتنا في انصتت إلى داخلنا، والمزوف عن الكلام».

إنه كما لو كان المؤلف قرأ الموضوع التتال من «التلال الأخير» غير السائير للعصر «لنيتشه»:

«وعندما وُضِعَ حجر الأساس هل روية بايروت في ذلك اليوم من شهر مايو سنة ١٨٧٢، والأمطار تنهمر، والسلمة مكشورة، سافر فلانجر مع بعض منا عاكدا إلى المدينة، وكان صلاتا، وكان يتنظر في أثناء ذلك نظرة طويلة في داخله؛ نظرة لا يمكن وصفها بكلمة واحدة»^(٣٩).

— وهو نص يميز في كل تفصيلاته إلى حد أنه أصبح من الصعب

آخر لحله العلاقة ؟ وهل كل حال ، فالافتراض القائل بالاستقلال التام للأدب عن وضع اللغة ، ومن ثم عن المجتمع ، لا بد أن يبدو لنا اليوم غير منطقي ، مثله مثل تقييده ، أي افتراض التحديد الكامل للإنسان ولغته وأدبه عن طريق الأيديولوجية السائدة .

يكن دائما بالقدرة نفسه من العلق . ويصبح هذا لا طبعا لمضمونه التاريخي فحسب ، ولكن أيضا من الناحية اللغوية والأسلوبية . ولقد رأينا ماذا تعني هذه الحقيقة بالنسبة لعلاقات العمل الفني للفناني بلوجه التمييز الأخرى للمجتمع الإنساني . فهل هناك حل اختياري

الهوامش

- (٢١) يستشهد توماس مان هنا بترجمة لوثر للعهد القديم ؛ وهو في ذلك (حل ما يحدون قصد) يالك معنى الأفعال XXX/27 : Vgl. J. P. Stern, 'History and Allegory in Thomas Mann's 'Doktor Faustus' (London 1975) S. 17-19.
- (٢٢) Hermann Hesse, Das Glasperlenspiel (1943), letztes Kapitel des Hauptteils ('Legende').
- (٢٣) Vgl. Johannes Kleinstück, Wirklichkeit und Realität, (Stutt-gart 1971) S. 51, 66.
- (٢٤) Andreas Gryphius, Lyrische Gedichte, Son- und Freitags- (1/3), Hgb. H. Palm (Tübingen 1884), S. 22-23.
- (٢٥) Vgl. J. P. Stern, Hitler: The Führer and the People (London 1975).
- (٢٦) G. C. Lichtenberg, Physikalische und mathematische Schriften (Göttingen 1803 ff.) IX, S. 145f.
- (٢٧) Ludwig Wittgenstein, The Blue and Brown Books (Oxford 1964), S. 17-18, seine Übersetzung aus dem Englischen.
- (٢٨) Ferdinand de Saussure, Cours de Linguistique Générale (1915).
- (٢٩) Vgl. John Lyons, Introduction to General Linguistics (Cam-bridge 1968), S. 51-52.
- (٣٠) Roland Barthes, Le Degré Zéro de L'Écriture (1953), Intro-duction.
- (٣١) Vgl. D. Ward, Diachrony and Register: An Aspect of the Study of Contemporary Language Studies (St. Andrews), VII, 1971, 2, S. 170-182.
- (٣٢) التحليل التركيبي ؛ لعل عدم التاكيد - وهذا مع نظرية فينشتاين للمفاهيم ذات الوراثة الخفية - (... مل يمكن للمرء أن يتدل بصورة غير واضحة المعالم بمصورة واضحة ويد ذلك ميزة ذاتها 1. Philo- (p. 69-71) . ومن جانب آخر التخلي مع Heisenbergschen Unschärferelation ليس طويلا .
- (٣٣) Lichtenberg, Sudelbücher, ed. cit. B365.
- (٣٤) Siegfried Leuz, Deutschkunde (1968), 5. Kapitel, 'Verstecke'.
- (٣٥) Richard Wagner in Bayreuth, p. 1 Ende.
- (٣٦) Leuz, op. cit., 29. Kapitel, 'Die Trennung'.
- (٣٧) Confessiones VII, Cap. XV.

- (١) على سبيل المثال 'Streifzüge (1899), Z. B. Götzon - Dämmerung eines Unzeitgemäßen, p. 26.
- (٢) Philosophische Untersuchungen (Oxford 1953), p. 108.
- (٣) يكتب جوت في المذكرات اليومية والسنوات ١٧٩٩ قائلا : لقد كان لي خطي إعداد وماء وهدت أن أسجل فيه كل ما كتبت وفكرت فيه عن الحرية الفرنسية يتبعها في بعض المسكن - (نقل من : Emil Stalger, Goethe, Band 2, Zürich 1956, S. 373).
- (٤) الفصل الرابع ، المهد الأول ؛ إنني لا أرى الآلة ، ولا لكك انتزع تلك القوى التي تسمح لنفسها بذلك هذا السلوك . لأشرف إليها هي أيضا مفيدة ومضغوطة عليها . وهي تفكر ما تمل من اقتناع حر . إن القلق والخوف من شرك أكبر يقصر الحكم إلى العالم بأعمال مفيدة في ظنهما .
- (٥) G. C. Lichtenberg, Schriften und Briefe (Hg. v. W. Promies, München 1968), Band 1, Sudelbücher C 148.
- (٦) على سبيل المثال Z. B. ed. cit. B22, 159, etc.
- (٧) التمييز المهارى ؛ لعل ، الفكرى ينبع من نيتشه - Zweite Unzeitgemäße Betrachtung, p. 1.
- (٨) Der Stechlin (1899), 29. Kapitel .
- (٩) Vgl. p. 5 der Vorrede von 1886, pp3 und 24 des Werkes.
- (١٠) Vgl. Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen (1873). p. 7 Anfang.
- (١١) A. F. W. Oetzel, 28. November 1940,
- (١٢) Also sprach Zarathustra (1883 ff), III, p. 11.
- (١٣) Unzeitgemäße Betrachtungen IV, 'Richard Wagner in Bayreuth' p. 4.
- (١٤) An Reinhart von Seydlitz, 11. Juni 1878.
- (١٥) An Peter Gast, 5. Oktober 1879.
- (١٦) يكتب فريد في د تصدير الأحلام ، الفصل ٦ ، ص ١٠٠ : ... بل أكثر للسرور من همل المصعب . تالت نفسى إلى الابتعاد عن هذا التبعث في اللذات البشرية . . . (ed. Frankfurt / M. 1977, p. 363).
- (١٧) Der Wille zur Macht (Kriegers Taschenrechnerausgabe, Band 78, Stuttgart 1930), p. 282.
- (١٨) Op. cit. p. 421.
- (١٩) Op. cit. p. 1041.
- (٢٠) Thomas Mann, Doktor Faustus: Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde (1947), Kapitel XLVI.

تيرى إيجلتون

الماركسية والنقد الأدبي*

تقديم وترجمة: جابر عصفور

تعريف : ينطوي هذا البحث على واحد من أفضل الدخائل (التعليمية) الموجزة إلى النقد الأدبي الماركسي ، بكل ما يقوم عليه هذا النقد من أسس أيديولوجية ، وما تضمنت من تيارات معاصرة مختلفة ، تتجاوز الدوجماوية والنظرة الاجتماعية الساذجة التي ألفناها طويلا . وأخص ما يميز هذا البحث هو ما يطرحه من تعريف بإسهامات لم تألفها المكتاتب العربية كل الألفة بعد ، خصوصا إسهامات مدرسة فرانكفورت الألمانية التي رادها ولتر بنيامين (وقد خصه المؤلف بكتاب ممتاز صدر منذ أربع سنوات على وجه التحديد) ، وتيودور أدورنو ، وإسهامات الاتجاه البنوي الشكلي (الماركسي) الذي يبدأ من لوى ألتوسير ، ويتواصل في كتابات بير ماشرى في فرنسا ، وهي إسهامات بعد هذا البحث امتدادا لما يقدر ما هو عرض لأهم جوانبها .

وأحسب أن القارئ لن يكتمل له فهم العلاقات الفكرية التحتية التي ينطوي عليها هذا البحث ما لم ينتبه إلى خصوصية الموقف الفكري للمؤلف نفسه . ولا أهي بذلك مجرد اتجاهه العام ، فهذا أمر يدركه القارئ للوهلة الأولى ، ولكن أهي الكيفية غير المباشرة ، التي يعبر بها المؤلف عن موقفه الخاص . فاعل البحث - من الخلاف الفكري الحاد (والواسع) بين التيار الماركسي العلمي الذي يؤكده ألتوسير على وجه الخصوص ، والتيار الماركسي المثالي الهيجلبي الإنسان (وكلها تسميات تطلق على إسهامات لوكتاش ولوسيان جولدمان وهنري لوفيفر وإرنست فيشر وهربرت ماركوز . . الخ) . وإذا كان التيار الأول يلوذ بماركس « التاضح » الذي قصص علاقته بالثالية ، و « صفي وجهه المضطرب منها » منذ عام ١٨٥٧ ، ومع المضطربات التي تنحصر تسميتها باسم « الأسس » والتي تمثل بداية مرحلته العلمية التي بلغت ذروتها في « رأس المال » ، فإن التيار الثاني يلوذ أصحابه بما يسمونه ماركس المتكامل ، ولكن مع نزوع متميز إلى تأكيد أهمية كتابات « ماركس الشاب » ، التي تنطوي على مزيج من النزعة المثالية والنزعة الإنسانية . إن وضع هذا الخلاف الفكري في الاعتبار يثير السبيل لتعرف خصوصية الموقف الفكري الذي يبرز جنتج مؤلف هذا البحث إلى التنبؤ النحصر لأفكار ألتوسير وتلميذه ماشرى على وجه الخصوص ، في مقابل التنوير الفكري الذي لم يستطع المؤلف إخفاؤه - يرغم ذكاء المعالجة - عندما تعرض لأفكار لوكتاش وتلميذه لوسيان جولدمان . ويقدر ما تكشف خصوصية هذا الموقف من العلة التحتية التي تبرز الأطراح السريع - في ثانيا البحث - لأفكار إرنست فيشر عن علاقة التضاد بين الفن والأيديولوجيا ، إنما تبرز الوصل الذي يقيم المؤلف - في أحد هوامش البحث - بين روجيه جاروصي (التضيض) الإنسان « لآلتوسير » (العلمي) ولوكتاش الذي يمثل الهيجلية الجديدة التي بلغت ذروتها عند لوسيان جولدمان . وأخيرا ، فإن خصوصية هذا الموقف تفسر النحصر الثلاث لأفكار ولتر بنيامين (ومن ثم برخت) ، خصوصا ما يتجاوب منها مع أفكار ألتوسير وماشرى ، أي ما يتصل بالسؤال من موضع الأدب داخل علاقات الإنتاج في عصره ، وما يترتب على ذلك من محاولة تأسيس نظرية علمية في « الإنتاج الأدبي » . والصلة غير منقطعة - في هذا الجانب - بين ما كتبه بنيامين عن « الأدب في عصر الصناعة » ،

وما كتبه ألتوسير عن الفن والأيدولوجيا ، أو « الأجهزة الأيدولوجية للدولة » من ناحية ، وبين ما كتبه بنيامين عن « المؤلف منتج » ، وما كتبه مائري عن « نظرية الإنتاج الأدبي » .

ولا يصل مؤلف هذا البحث - والأمر كذلك - إلى ثرى رفضه إلا في سياقين مترابطين : يتصل أولهما بحرصه على نفى واستعمال التزعة الدوجماية التي ورثها النقد الماركسي من المرحلة الستالينية (أو النظرية الستالينية) ، ويتصل ثانيهما بحرصه على تصفية النقد الماركسي من الآثار الخاطئة التي انسربت إليه من الفلسفات النقدية أو الجمالية السابقة (التي لم يتخلص منها ماركس نفسه إلا بعد تصحيحه التام ، لو تأمنا حجاج ألتوسير) . وعندما تصل بين هذين السياقين معا - في أثناء قراءة هذا البحث - نتمرك السبب للزودج الذي دفع المؤلف إلى رفض نظرية « الواقعية الاشتراكية » ، و « نظرية الانتمكاس » من ناحية ، والتي دلمه إلى المجرم على أفكار ومقاهيم من قبيل « الوحدة الشاملة » ، و « النمطية » ، و « الانسجام » و « التلاحم » ، عند لوكتاش وجولدمان من ناحية ثانية . وذلك في مقابل الجميلة مفهوم مائري عن « الشكل غير المركزي » (الذي هو صياغة أدبية لما انتهى إليه ألتوسير عن « الذات المزاينة من المركز » ، هذا المفهوم الأساسي الذي يجعل من ألتوسير بنيويا) ، أو تأكيد ما ذهب إليه برغت وبنيامين وألتوسير ومائري على السواء من أن العمل الأدبي ناقص دائما ، لا يكتمل إنتاجه إلا في عملية استهلاك ، وما يتصل بذلك من تأكيد أهمية تطوير نظرية جديدة عن العلاقة بين البنية الفكرية والبنية التحتية في الأدب نفسه ، ومن ثم العلاقة بين الأدب من حيث هو إنتاج ومن حيث هو أيدولوجيا .

والمؤلف - على كل حال - واحد من أبرز دارسي النقد الأدبي ، بين أبناء الجيل اليساري الجديد في إنجلترا ، يقوم بتدريس النقد الأدبي في كلية وهام في جامعة أكسفورد . ويرغم صغر سنه (ولد عام ١٩٤٣) فإن غزارة إنتاجه لا تقل لغزارة لانتباهه من ثراء فكره . أما كتبه المتلاحقة فهي : « شكسير والتجسيم » (١٩٦٧) ، و « للشال والمخربون » (١٩٧٠) ، و « أساطير القوة » (١٩٧٥) و « النقد الأدبي والأيدولوجيا » (١٩٧٦) ، و « ولتر بنيامين : المركز » ، و « نصوص نقد ثوري » (١٩٨١) ، و « انحصار كلاريسا » ، (١٩٨٢) ، و « النظرية الأدبية » (١٩٨٣) ، و « وظيفة النقد الأدبي » (١٩٨٤) . وأما هذا البحث الذي أقدم ترجمته فقد صدر في شكل كتيب صغير (عام ١٩٧٦) عن مطبعة جامعة كاليفورنيا - لوس أنجلوس بالولايات المتحدة .

ولعل في حاجة إلى القول - في نهاية هذا التعريف - إلى حرصه في الترجمة على الوضوح (التعليمي) حتى لو اضطرت إلى تجاوز الحرفية ، وحذلت الإشارات المباشرة إلى أسماه المصادر والمراجع من المفاوش ، لأنها لا تفيد إلا القارئ الذي يعرف الإنجليزية .

١ - تقديم :

المركسية موضوع بالغ التعقيد ، ولا يقل ما يعرف بها باسم النقد الأدبي الماركسي تعقيدا عنها . ومن المحال - والأمر كذلك - أن تقوم في هذا البحث الموجز بشيء أكثر من معالجة بعض القضايا الأساسية ، وطرح بعض الأسئلة الجوهرية (إنجاز هذا البحث تابع من أنه كان سلسلة من الدراسات التمهيدية للوجيزة في الأصل) . ويمكن خطر بحث موجز كهذا البحث في أنه قد يصير لولئك الذين يعرفون الموضوع حقا ، أو يربك الذين ليست لديهم أية معرفة به . وأنا لا أدعي أصالة أو إحاطة شاملة بما أقدمه ، ولكني - على الأقل - أحاول ألا أكون مضجرا أو مُلغزا . لقد حاولت أن أقدم الموضوع بأوضح ما أستطيع ، برغم أن ذلك ليس بالأمر اليسير . وأمل - على كل حال - أن تكون الصعوبات التي ينطوي عليها هذا البحث راجعة إلى طبيعة الموضوع نفسه ، وليس إلى طريقة العرض .

إن النقد الأدبي الماركسي يمثل الأدب على أساس من الأوضاع التاريخية التي تنسجه ؛ ولذلك يتطلب خيرة بالأوضاع التاريخية للأعمال الأدبية . ومن الواضح أن أية محاولة لتقييم نقد ماركس - وليكن لوكتاش مثلا - تظل محاولة ناقصة ما لم تقوم بدراسة العوامل التاريخية التي تشكلت نقد . ولذلك ، فإن أقدم سبيل إلى تحليل النقد الماركسي هو ما يقوم على دراسة تاريخية لهذا النقد ، منذ ماركس

وإنجاز إلى الوقت الحاضر ، مع تصنيف جوابات التعريف التي مر بها هذا النقد ، والكشف عن الأبعاد التاريخية التي أنتجته . ولما كان ذلك أمرا من المحال تحقيقه في هذا الحيز ، فقد اخترت أربع قضايا أساسية من قضايا النقد الماركسي ، انطلقت منها إلى مناقشة مجموعة متباينة من المؤلفين . ويرغم أن هذا التبع يعني قلدا كبيرا من الحذف والتكثيف فإنه يوحى بشيء من تماسك الموضوع واتصاله .

وأنا ألتفت من للمركسية من حيث هو موضوع ، ولكن علينا أن نلاحظ المحظر الخفي الذي يكمن في الكتب التي تتحدث عن للمركسية على هذا النحو (إذ إن هذه الكتب تكفي بنوع من الأكاديمية الضارة . وسرعان ما ننظر - بإرفاء هذه الكتب - إلى النقد الماركسي بوصفه منهجا يستمر هادئا بين النبع القروي والنبع والنسج الأسطوري في دراسة الأدب ، وعلى نحو يتقدم مع النقد الماركسي منهجا مشوا من الناحية الأكاديمية فحسب ، بل يبدو كأنه حقل موطأ يجزئه الطلاب في هرواة . وقبل أن يحدث ذلك ، يجدر بنا أن نذكر أنفسنا بحقيقة بسيطة ، مؤداه أن للمركسية نظرية علمية ، تتناول المجتمعات الإنسانية مثلا تتناول عملية تغيرها . وما يعنيه ذلك - بمثل ملموس - هو أن النقد الماركسي لا يقتصر علينا قصة مسلمة ، بل يقتصر علينا صراع البشر لتحرير أنفسهم من أنواع عمدة من الاستغلال والظفر

وليس هناك شيء أكاديمي في هذا الصراع ، حتى لو نسبتا ذلك أو أخفنا .

إن الصلة الوثيقة بين هذا الصراع وقراءة ماركسية في أعمال أدبية من مثل « الترويس المفقود » لجارتون ، أو « ميدل مارش » لجورج إليوت ، صلة ليست واضحة بشكل مباشر . وإذا كان من الخطأ أن نعتبر النقد الماركسي على الوثائق الأكاديمية فحسب ، فلنك يرجع إلى الدور المهم ، بل الأساسي ، الذي يلعبه هذا النقد في تشكيل المجتمعات الإنسانية . إن النقد الماركسي جزء من كيان أكبر لتحليل نظري يهدف إلى فهم الأيديولوجيات ، أي فهم الأفكار والقيم والمشار التي يعيش بها البشر حياتهم الاجتماعية في أزمان متباينة . وقد لا تتاح هذه الأفكار والقيم والمشار إلا في الأدب ، كما أن فهم الأيديولوجيات يعني فهم أكثر عمقا لكل من الماضي والحاضر على نحو يسمي في محرننا . من هذه الزاوية ، كتبت هذا البحث الذي أعلنيه إلى الطلاب الذين درست لهم النقد الأدبي الماركسي في جلستهم أكسفورد . لقد ناقشوا في نقاش هذا البحث نقاشا يجعل منهم مشاركين بحق في تأليفه .

٢ - الأدب والتاريخ

٢ - ١ ماركس وإنجلز والنقد الأدبي :

إذا كان كارل ماركس وفريدريك إنجلز معروفين بكتاباتهم السياسية والاقتصادية أكثر مما هم معروفان بكتاباتهم الأدبية فإن هذا لا يعني عدم تقديرهما لأهمية الأدب . « إن هناك كثيرا من البشر يفكرون تفكير الثور ، ولكنهم جامدون للمشاعر » ، كما لاحظ ليون تروتسكي في كتابه « الأدب والثورة » (١٩٢٤) . ولكن ماركس وإنجلز ليسا من هذه الفئة ؛ فمؤلفات ماركس تتخللها مفاهيم أدبية وإشارات إلى الأدب ، بل لقد كان ماركس الشاب أدبيا ، نظم شعرا غائليا وقصا من مسرحية شعرية ، كما حاول تأليف رواية فكاهية لم يتمها ، تأثر فيها تأثرا لا قاعا بخطى لورنس شيرن . ولقد كتب خطوطا ضخما لم ينشر من الفن والدين ، وخطط لجملة في نقد المسرح ، ودراسة مسهبة عن بولك ، ويصحا عن علم الجمال . لقد كان الفن والأدب بعض الغوا الذي يتفهمه ماركس بوصفه متفقا لكتابتها في اطلاع على التراث الكلاسيكي العظيم لمجمعه . أما معرفته بالأدب فكانت متفلة في مداه الذي يتعد من سوفوكليس إلى الرواية الإسبانية ، ومن لوكريش إلى نتائج القصبة الإنجليزية . ولقد خصصت حلقة العمال الألمان إلى أسبها في بروكسل أسبوعا لاختناق الفنون . وكان ماركس نفسه شاهدا لا ينقطع عن اللهاج إلى المسرح ، ومتشدا للمسرح ، وناقرا نجا لأي نتاج أدبي يصاغه ، ابتداء من العصر الأرضي ، إلى القصائد القصصية عن الصناعة . ولقد وصف عمله في خطاب أرسله إلى إنجلز بأن هذا العمل يشكّل « وحدة فنية » . أما في مسألة الأسلوب فقد كان متدققا مرهف الحساسية فيما يتصل بأسلوبه أو أسلوب غيره . ولقد كانت كتاباته الأولى في الصحافة دفاعا من حرية التعبير الفني . يضاف إلى ذلك ، ما يمكن أن نكتشفه من أثر للمفاهيم الجمالية في المقولات الحاسمة في فكره الاقتصادي في مرحلة تفصيحه .

ومع ذلك فقد كان أمام ماركس وإنجلز مهام أخرى غير صياغة

نظرية جمالية كاملة . إن تعليقاتها على الفن والأدب متناثرة وبجزئية ، وهي أقرب إلى اللحظات الخاطفة منها إلى المواقف النظرية المتكاملة . ولا يتناول النقد الماركسي مجرد إعادة النضال إلى طرحة مؤسسا للماركسية ؛ إنه - وإن اطلق منها - يقوم بما هو أكثر من ذلك . كما أن هذا النقد لا يتحصن فيها أصبح معروفا في الغرب باسم « علم اجتماع الأدب » . إن هذا العلم يتم أساسا بما يمكن أن نسميه « أدوات الإنتاج الأدبي » ، أي عمليات التوزيع والتبادل في مجتمع بعينه ، من قبيل كيفية نشر الكتب ، والتكوين الاجتماعي لمؤلفيها وقرائها ، ومستويات التعليم ، والعوامل الاجتماعية التي تحدد الذوق . ويتناول علم اجتماع الأدب - أيضا - النصوص الأدبية ، من منظور ما تحتويه هذه النصوص من موضوعات تهم المؤرخ الاجتماعي . وهناك بعض الأعمال الممتازة في هذا المجال ، ولكنها تشكل جانباً واحداً فحسب من جوانب النقد الماركسي . على أن علم اجتماع الأدب بذاته ليس خاصا بالماركسية أو النقد الأدبي . إنه نسخة مهذبة من مدرسة من النقد الماركسي ، في الغالب ، تتواءم مع الاستهلاك الثوري .

وليس النقد الماركسي مجرد علم اجتماع للأدب ؛ يتم بكيفية نشر الروايات ، أو ما قد يرد فيها من إشارة إلى الطبقة العاملة . إن غاية هذا النقد « أن يشرح »^(١) العمل الأدبي على أكمل وجه . وهذا يعني الانتباه المرهف إلى أشكال العمل الأدبي وأساليبه ومعانيه . كما يهدف هذا النقد إلى فهم هذه الأشكال والأساليب والمعاني من حيث هي نتاج تاريخي محدد . لقد لاحظ الرسام هنري ماتيس ذات مرة أن كل فن يعمل بصمة حقيقته التاريخية . والفن العظيم هو ذلك الذي تتميز فيه هذه البصمة بأعمق ما يمكن . ولكن أغلب طلاب الأدب يتعلمون شيئا خفيا . إنهم يتعلمون أن الفن العظيم هو ذلك الذي يتجاوز أوضاعه التاريخية بطريقة سرمدية . ولدى النقد الماركسي الكثير مما يقال في هذا الموضوع . ولكن التحليل « التاريخي » للأدب لم يبدأ بالطبع مع ماركس ؛ فقد حاول كثير من المفكرين السابقين عليه تفسير الأعمال الأدبية في ضوء التاريخ الذي انتهجها . وكان لواحد منهم - وهو الفيلسوف للمثال الألماني ج . ف . ه . هيجل - أعمق الأثر في فكر ماركس الجمالي . ولكن أصالة النقد الماركسي لا تكمن في منهجه التاريخي لدراسة الأدب فحسب ، بل في فهمه الثوري للتاريخ نفسه .

٢ - ٢

توجد جلوس هذا الفهم الثوري للتاريخ في فقرة شهيرة من كتاب « الأيديولوجيا الألمانية » (١٨٤٥ - ١٨٤٦) حيث يقول ماركس وإنجلز :

« إن إنتاج الأفكار والمفاهيم والوعي يتداخل تداخلا مباشرا مع العلاقات المادية للإنسان ؛ أي مع لغة الحياة الفعلية ، ولذلك يبدو إدراك البشر وتفكيرهم وتعلمهم الروحي بمثابة أثر مباشر لسلوكهم المادي . . . ونحن لا نبدأ بما يقوله البشر أو يتخلونه أو يدركونه ، ولا من البشر كما يصنعهم البعض أو يفكر فيهم أو يتعلمهم أو يدركهم ، لكن ننهي إلى إنسان متعين . بل نبدأ - بالأحرى - من الإنسان في نشاطه الفعلي . . . إذ ليس الوعي هو الذي يحدد الحياة بل الحياة هي التي تحدد الوعي »

كذلك فهي تنطوي على علاقة وثيقة بالطريقة السائدة في رؤية العالم ، أي بالعقلية الاجتماعية ، أو الأيديولوجيا المصير . وهذه الأيديولوجيا- بلويها- نتاج لملاقات اجتماعية ملموسة ، تقوم بين البشر في زمان ومكان محددين . إنها الطريقة التي يعيش بها البشر علاقاتهم الطبيعية ويورثونها ويحافظون على بنائها . يضاف إلى ذلك ، أن البشر ليسوا أحراراً في اختيار علاقاتهم الاجتماعية ، بل تدفعهم إليها ضرورة مادية ، ترتبط بطبيعة التطور في غط إنتاجهم الاقتصادي ومرحلته على السواء .

ولذلك فإن فهم أعمال أدبية من مثل « الملك لير » لشكسبير ، وملحمة « الدنسياد » The Dunciad لبوب ، و « بوليسيز » لجويس ، إنما هو أمر ينطوي على ما هو أكثر من تفسير الجوانب الرمزية لهذه الأعمال ، ودراسة تاريخها الأدبي ، وإضافة حواشٍ من الحقائق الاجتماعية التي يحويها هذه الأعمال . إن علينا- أولاً- فهم العلاقات المعقدة غير المباشرة بين هذه الأعمال والعرلام الأيديولوجية التي تعيش فيها ؛ أمثى العلاقات التي لا تظهر في الموضوعات (التيمات) والمطامح (حسب ، بل في الأسلوب والإيقاع والصورة والنوع الأدبي والشكل (كما سنرى فيما بعد) . ولكننا لن نفهم الأيديولوجيا ما لم ندرك الجانب الذي تلعبه في المجتمع كله ، أي ما لن ندرك أنها تتكون من بنية إدراك محدد نسي وتاريخي ؛ إدراك يدمج سلطة طبقة اجتماعية بعينها . وليست هذه مهمة سهلة ؛ إذ إن الأيديولوجيا ليست مجرد انعكاس بسيط للأفكار الطبقة الحاكمة ، بل هي ظاهرة معقدة دوماً ، تتداخل فيها نظرات متصارعة متناقضة من العالم . ولكن علينا- لكي نفهم الأيديولوجيا- أن نقوم بتحليل العلاقات المحلدة بين الطبقات المختلفة في المجتمع ، بكل ما يتضمنه ذلك من إدراك موقع هذه الطبقات في علاقاتها بنسق الإنتاج .

وقد يبدو هذا كله مهولاً في حقي درس الأدب الذي يظن أن المطلوب منه هو مجرد مناقشة الحكمة والتشخيص . وقد يبدو ذلك بمثابة خلط بين النقد الأدبي ومجالات أخرى ، كالسياسة والاقتصاد ، يجب أن تتفصل من النقد الأدبي . ولكن هذا كله أساس لا غنى عنه لشرح أي عمل أدبي شرحاً كاملاً . غط - على سبيل المثال - ذلك الشهيد العظيم وعليخ بلا سيلون من رواية جوزيف كورنارد ونوسترومو . إن تقوم الأثر الفني الرائع لهذا الجزء ، عندما يتجسد ديكيوة ونوسترومو ، في منظمة مطبقة داخل صندوق مائي ينفوس بطيخاً في المياه ، يستمرنا أن ندرك العلاقة العميقة التي تصل هذا الشهيد بالرؤية التخيلية للرواية كلها . إن التشاؤم الجليدي لهذه الرؤية (ولكني نذكره كاملاً لادبنا من وسط رواية نوسترومو بقية قصص كورنارد) لا يمكن أن يُفهم على أساس من العوامل النفسية في شخصية كورنارد فحسب ، ففهم النفس الفردي نتاج اجتماعي في آخر اللطف . إن الرؤية المتشائمة في عالم كورنارد هي - بالأحرى- تحول فريد يتم في عالم القرن للتشاؤم الأيديولوجي لمصره ؛ أمثى هذا الإحساس بالتاريخ بوصفه هورات لا طلاق ورامها ، وبالأفراد بوصفهم كائنات متوحدة مستقلة ، وبالفهم الإنسانية بما هي قيم نسيية لا منطق لها أو مغزى . وذلك إحساس بميز الأزمة العميقة في أيدولوجيا الطبقة البرجوازية الغربية التي تحالف معها كورنارد . ولقد كانت هناك أسباب وبعيدة لهذه الأزمة الأيديولوجية في تاريخ الاستعمار الإمبريالي خلال هذه الحقبة . ولكن

ويمكن أن نجد تقريراً أكمل لعنى الفترة السابقة في مقدمة كتاب « إسهام في نقد الاقتصاد السياسي » (١٨٥٩) ، حيث يقول ماركس :

« إن البشر - خلال الإنتاج للمدى لحياهم- يدخلون في علاقات محددة لا بد منها ، مستقلة عن إرادتهم ، هي علاقات الإنتاج التي تتوافق مع مرحلة محددة من تطور قوى إنتاجهم للمادية . ويؤسس مجموع هذه العلاقات البنية الاقتصادية للمجتمع ، أي الأساس الحقيقي الذي تقوم عليه البنية القروية السياسية والشرعية ، والذي تتوافق معه أشكال محددة من الوعي الاجتماعي . إن غط إنتاج الحياة للمادية يحدد عملية الحياة الاجتماعية والسياسية والفكرية بوجه عام ، فليس وعى البشر هو الذي يحدد وجودهم ، بل إن وجودهم الاجتماعي هو السلى يحدد وجودهم . »

بعبارة أخرى ، فإن العلاقات الاجتماعية بين البشر لا تتفصل عن الطريقة التي يتصور بها في حياتهم للمادية . إن « قوى إنتاج - معينة- ولكن نظام العمل في المصور الوسطى مثلاً - تستلزم علاقات اجتماعية بعينها بين الأتقان والسيد الإقطاعي ، هي تلك العلاقات التي تنطق عليها اسم الإقطاع . وفي مرحلة لاحقة ، يُحدث تطور الأنماط الجديدة من التنظيم الإنتاجي وضعاً متغيراً من العلاقات الاجتماعية ، تنشأ هذه المرة بين طبقة الرأسماليين الذين يملكون أدوات الإنتاج وطبقة البروليتاريا التي يبيع الرأسمالي ربحه من يمه قوة عملها . وتشكل قوى الإنتاج وعلاقاتها- معاً- ما يسميه ماركس « البنية الاقتصادية للمجتمع » ، أو ما يسميه الفكر الماركسي عموماً « الأساس » الاقتصادي أو « البنية التحتية » . ومن هذا الأساس الاقتصادي تنشأ في كل مرحلة « بنية فوقية » ، أو أشكال محددة من القانون والسياسة ، ونوع محدد من الدولة ، وظيفتها الأساسية هي إضفاء الشرعية على سلطة الطبقة الاجتماعية التي تملك أدوات الإنتاج الاقتصادي . ولكن البنية القروية تحتوي أكثر من ذلك . إنها تتكون من أشكال محددة من الوعي الاجتماعي (سياسية ، ودينية ، وأخلاقية وجمالية . الخ) هي ما نسميها للماركسية باسم الأيديولوجيا . ووظيفة الأيديولوجيا هي إضفاء الشرعية على سلطة الطبقة الحاكمة في المجتمع ، فبالأفكار السائدة في المجتمع هي أفكار الطبقة التي تحكم هذا المجتمع - في التحليل النهائي .

والفرن - فيما تراه للماركسية - جزء من « البنية القوية » للمجتمع . إنه (بتكليف نقوم به فيما بعد) جزء من أيدولوجيا المجتمع ، أو عنصر من تلك البنية المعقدة من الإدراك الاجتماعي ، التي تبرر الموقف الذي تسيطر فيه طبقة اجتماعية على غيرها . ولذلك فإن فهم الأدب يعني فهم العملية الاجتماعية التي تشمله . وكما يقرر جوزيف بليخانوف فإن « العقلية الاجتماعية لمصره من المصور مشروطة بالملاقات الاجتماعية لهذا العصر . وأوصيه ما يكون ذلك في تاريخ الأدب والفن » . ومعنى ذلك أن الأعمال الأدبية ليست إلهاماً غامضاً ، أو أعمالاً قابلة لتفسير بسيط يعتمد على سيكولوجية مؤلفيها . إنها أشكال للإدراك ، وطرائق خاصة في رؤية العالم . ومخاضات

الدينية، ونحوها بعد ذلك إلى دوجما - كل ذلك يمارس تأثيره في مجرى الصراع التاريخي، بل يصبح العامل الخامس في تحديد شكل هذا الصراع في كثير من الحالات -.

وما يريد إيجلز - في هذا المقام - هو نفي أي علاقة آلية بين الأساس والبنية الفكرية، ليؤكد أن عناصر البنية الفكرية تعود - دوماً - لتؤثر في الأساس الاقتصادي. وقد تنكر النظرية المادية للتاريخ أن الفن بذاته يمكن أن يغير مجرى التاريخ، ولكنها تلح على أنه يمكن أن يكون عنصراً فعالاً في هذا التأثير. ومن المؤكد أن ماركس - عندما وصل إلى تأمل العلاقة بين الأساس والبنية الفكرية - اختار الفن بوصفه مثالا على تعدد هذه العلاقة وعدم مباشرتها، فقال:

«من المعروف أن الفنون في بعض عصور ازدهارها لا تراكب التطور العام للمجتمع، ومن ثم لا ترتبط ارتباطاً مباشراً بالأساس المادي، أي هيكل تنظيمه. وذلك واضح عندما نقارن بين الإغريق والمحدثين أو شكسبير على سبيل المثال، بل من المعروف أن أشكالاً معينة من الفن، كاللحمية مثلاً، لا يمكن إنتاجها الآن في شكلها الكلاسيكي الذي كانت عليه قديماً، فبعد اللحظة التي تظهر فيها الفنون من حيث هي فنون فإن أشكالاً معينة لا تكون ممكنة إلا في مرحلة باكرة من مراحل التطور الفني. وإذا كان هذا هو حال العلاقة بين أنواع فنية مختلفة داخل مجال الفن فلن يدعشنا أن يصدق الأمر نفسه على علاقة المجال الفني كله بالتطور العام للمجتمع. إن الصعوبة تكمن بحسب في الصياغة العامة لهذه التناقضات، لكنها تفتقد واضحة حقاً لوجدنا نوعيتها».

إن ماركس مهتم - هنا - بما يسميه «العلاقة غير التفاضلية بين تطور الإنتاج المادي... والإنتاج الفني»، حل نحو يؤكد أن أهمهم الإنجازات الفنية لا يعتمد - بالضرورة - على التطور المادي للفني الإنتاج. وبمثال الإغريق الذين أنتجوا فناً عظيماً في مجتمع غير متقدم من الناحية الاقتصادية مثال واضح على هذه العلاقة غير التفاضلية. ولكن إذا كانت بعض أشكال الفن الأساسية، كاللحمية، لا تكون ممكنة إلا في مجتمع غير متقدم، فلماذا - إذن - نلاحظ تنسجيب إلى هذه الأشكال، برغم تباعدها التاريخي عنها؟

ولا تكمن صعوبة الإجابة في فهم الكيفية التي ترتبط بها الفن واللحمية عند الإغريق ببعض أشكال التطور الاجتماعي، بل تكمن الصعوبة في أن الفن واللحمية الإغريقية لا يزالان كلاهما يقدم إلينا متعة فنية، ويمثلان من بعض الوجوه معياراً ونموذجاً لا يضاهيها.

ولقد أثارت الإجابة التي قدمها ماركس (لتسليط استمرارية الفن الإغريقي في تقديم متعة فنية) جدلاً كبيراً، بل لقد هُزن من شأن هذه

كونراد - بالطبع - لم يعكس هذا التاريخ في قصته بشكل غفل خالص. إن كل كاتب موضوعه القوي داخل المجتمع الذي يعيش فيه، حل نحو يستجيب معه إلى التاريخ الخاص من خلال موقفه الخاص به، ويندرك مغزى التاريخ من خلال لفته الخاصة به من حيث هو فنان. وليس من العسير أن نرى كيف أن موقف كونراد الذاتي (من حيث هو برنشتا، أو أرستراطي، مثلي، يلتزم التزاماً عميقاً بالرجعية الإنجليزية) يكتف لديه إحساساً بأزمة أيديولوجية تعانيتها البرجوازية الإنجليزية.

ومن الممكن أن نرى - من هذه الزاوية - سبب الروعة الفنية لهذا المشهد في خليج بلاسيدو، فالإفتان في الكتابة ليس مسألة «أسلوب» بحسب، إنه مرتبط بقدرة «المطور» الأيديولوجي للكاتب على التغلغل إلى حقائق تجربة البشر في موقف بعينه، وذلك ما يفعله مشهد خليج بلاسيدو بالقطع. ولم يصل المشهد إلى هذا المستوى من الإفتان لأن المؤلف يمتلك، مصادفة، أسلوباً تاريخياً معشاً، بل لأن الموقف التاريخي للمؤلف امتح له من تغلغل الصورة ما وصل به إلى إدراك أصح. قد يكون هذا الإدراك وتقدمه أو «رجعاً» بالمصطلح السياسي (ومن المؤكد أن كونراد رجعي) ولكن ليست هذه هي القضية، فأغلب الكتاب العظيم المتفق عليهم في القرن العشرين، مثل وليم بليكز، وت. س. إليوت، وإيزرا باوند، و. د. ه. لورنس، وجيمس جويس، بل تاملوا مع القضية. وبذل أن يتسلل النقد الماركسي عن هذه الحقيقة فإنه يفسرها، فيرى أن الرجعية الراديكالية - في غياب فن ثوري أصلي - هي المؤهلة وحدها لأن تنتج أكثر أنواع الأدب أهمية، لأنها تتحدى - كالماركسية - القيم الأتلة في المجتمع البرجوازي الليبرالي.

٢ - ٣ الأدب والبنية الفكرية:

ومن الخطأ تصور النقد الماركسي كما لو كان يتحرك حركة آلية من «النصر» إلى «الأيديولوجية» وال«ملافت الاجتماعية» ومنها إلى «قوى الإنتاج». إنه يتم - بالأحرى - بصورة هذه المستويات الاجتماعية، فالأدب جانب من البنية الفكرية، ولكنه ليس مجرد انعكاس سلبي للأساس الاقتصادي. ولقد أوضع إيجلز هذه النقطة في خطابه إلى جوزيف بلوك عام ١٨٨٠، حيث يقول:

«طبقاً للمفهوم المادي للتاريخ، فإن العامل الخامس آخر الأمر في التاريخ هو الإنتاج وإعادة الإنتاج في الحياة الحقيقية. ولم أقرر أنا أو ماركس شيئاً سوى ذلك. ولذلك، إذا شئنا البعض ما قلناه زاحياً أن العامل الاقتصادي هو العامل الوحيد الخامس، فإنه يجوز ما قلناه إلى عبارة بلا معنى، مجردة وغير مقبولة. إن الموقف الاقتصادي هو الأساس، ولكن العناصر المختلفة للبنية الفكرية - أي الأشكال السياسية لصراع الطبقات وتناحجه، والمعايير التي تضعها الطبقة للتصريح بعد نجاحها في معركة، إلى آخر كل أشكال الفقاتون، بل كل انعكاسات جوانب الصراع الفعلي في عقول من يخوضون: نظريات التشريع والفلسفة والأفكار

ماركس لا تقتنع عن إجابة السؤال : كيف لا تزال نحن المحدثين نستجيب لآثار سيارتاكوس مثلا ؟ إننا نستجيب إلى سيارتاكوس أو نحت الإغريق لأن تاريخنا الخاص يصل ما بيننا وبين هذه المجتمعات القديمة ، ونحن نجد فيها طورا غير متقدم من أطوار القوي التي نتحكم فيها . يضاف إلى ذلك ، أننا نجد في هذه المجتمعات صيغة غير متطورة و«ليار» بين الإنسان والطبيعة ، يحطمه المجتمع الرأسمالي بالضرورة ، في حين يمكن للمجتمع الاشتراكي أن يعيد إنتاجه على مستوى أصل لا يفسده . بكلمات أخرى ، علينا أن نفكر في «التاريخ» على أنه شيء أوسع من تاريخنا المعاصر . إن سؤالنا عن الكيفية التي يرتبط بها شارلز ديكنز بالتاريخ ليس مجرد سؤال عن الكيفية التي تربطه بإنجلترا في العصر الفيكتوري فحسب ؛ لأن هذا العصر نفسه كان نتاجا لتاريخ طويل يتضمن رجلا من أمثال شكسبير وميلتون . وأما نظرة ضيقة غريبة تلك التي تمجد التاريخ على أنه «المعطى المعاصر» فحسب ، محملة ما سوى ذلك إلى شيء «وطني» . ويرى إلينا يرتفع بإسدى الإيجابيات عن مشكلة الماضي والحاضر عندما يقول :

إننا نحتاج إلى أن نشاور الحس التاريخي ونحوه . . . إلى متعة حسية حقيقية ؛ إذ عندما تعرض مساحنا مسرحيات عن عصور أخرى فإننا نلجأ إلى إزالة ما بيننا وبين تلك العصور من تباعد ، فنملا النجوة ونعتمد على الاختلاف . ولكن ما الذي يحدث بعد استمتاعنا بالقرنات واليهود والحلاف ؟ أليس هو استمتاعنا بما هو خاص بنا وقريب جدا إلى نفوسنا في الوقت نفسه ؟ .

أما المشكلة الأخرى التي تطرحها «الأسس» فهي العلاقة بين الأسس والبنية الفوقية . وماركس واضح في أن هذين الجانبين من المجتمع لا يشكلان علاقة متماثلة ، يخالص فيها الأساس والبنية الفوقية في سيطرة بطيئة بدأ في يد حير التاريخ . إن كل عنصر من عناصر البنية الفوقية – الفن والقانون والسياسة والدين – له إيقاعه الخاص في التقدم ، كما أن التطور الداخلي الخاص بكل عنصر لا يمكن اختزاله إلى مجرد التمييز عن الصراع الطبقي أو الحالة الاقتصادية . وإن للفن درجة عالية من الاستقلالية ، فيما يقول ترويتسكي ، كما أنه لا يرتبط ارتباطا بسيطا بنسق الإنتاج . ومع ذلك تزعج الماركسية أن الفن – في التحليل النهائي – مشروط بنسق الإنتاج . فكيف يمكن أن نقدر هذا التضارب الظاهر ؟

لنأخذ مثلا أدبيا ملموسا . وهناك مثال وماركس فيه ؛ فيما قبل من أن تصيد الأرض الحروب ، لاكيوت ، قد تحدثت تحدا مباشرا بفعل العوامل الأيديولوجية والاقتصادية ، أي بفعل الحوافز الروحية والإيماء الأيديولوجي للبرجوازية اللذين نياما من أزمة الاستثمار الإمبريالي ، التي عرفت باسم الحرب العالمية الأولى . وذلك نتج عن شرح القصيدة بوصفها تنكسا مباشرا لهذه الأوضاع . ولكن مثل هذا النهج يخفى أن يدخل في الاعتبار السلسلة الكاملة من «السترات» التي وتوسط بين النص نفسه والاقتصاد الرأسمالي ؛ إذ إنه نتج أو مدخل لا يقل شيئا مثلا – من اللوق الاجتماعي لاكيوت نفسه – كاتب يجا علاقة متبينة بالمجتمع الإنجليزي ، من

الإجابة معلون غير متعلقين في العالم كله ، على أساس أنها ليست إجابة بل غرض سخط وهراء . يقول ماركس :

« إن الإنسان لا يمكن أن يعود ثالثة إلى طفولته ، وإن هو عاد إليها كان ذلك بطريقة غرابة . ولكن لا يجد الإنسان بهجة في سداجة الأطفال ؟ أو ليس يكمن لديهم إنتاج واقعها في مرحلة أول ؟ أو ليست الصفة الحقة لكل طبقة تبعت حية في طبيعة أطفالها ؟ فلماذا – إذن – لا تمارس فينا الطفولة التاريخية للإنسانية – وهي أجل حبب تاريخها – مسرعا لها الأبدى بوصفها مرحلة لا يمكن أن تعود ؟ وهناك أطفال مشاكسون وأطفال حكياء . وكثير من الشعوب القديمة يتسلى إلى هؤلاء أو أولاء . أما الإغريق فكانوا أطفالا عاقلين . ولذلك فإن السحر السذبي ليمده في فهم لا يتناقض مع المسرح الاجتماعية المتخلقة التي نما فيها هذا الفن ، بل أخرى به أن يكون نتيجة لها ، كما أنه موضوع وصلا لا يتقصص حقيقة أن الأوضاع الاجتماعية الساذجة التي نشأ فيها ، بل التي لا نشأ إلا فيها ، لا يمكن أن تعود .

وإذن ، فحينما لفن الإغريق حين مؤقت إلى الطفولة ، وذلك تبرير ينطوي على نوع من العاطفية المشقة التي لا علاقة لها بالواقع . ولذلك نقض النقاد المعلنون على النص في فرح غامر . ولكن النص لا يمكن أن يُعالج على هذا النحو الحشن إلا إذا انتزع من سياقته التي يتسلى إليه ، وهو مسودة خطوطات 1867 ، المعروفة باسم «الأسس» Grandriise . وإذا عدنا إلى هذا السياق وجدنا للمنى واضحا على الفور . إن ماركس يوضح لنا أن الإغريق كانوا قلة من حل إنتاج فن عظيم بسبب الوضع غير المتقدم لمجتمعهم وليس على الرغم منه ؛ ففي المجتمعات القديمة التي لم تجر يد بتجزئة وتقسيم العمل المعروفة في الرأسمالية ، بما فيها من سداة «الكم» عمل «الكيفية» ، والتي نتجت عن إنتاج السلع والتقدم المستمر للمعوم لفن الإنتاج – في هذه المجتمعات القديمة يمكن أن يتحقق معيار معين ، أو تألف بين الإنسان والطبيعة ؛ وهو تألف يحدد كل الاعتماد على الطبيعة المحدودة لمجتمع الإغريق . إن عالم الإغريق شبه الطفل عالم جذاب لأنه يزدهر داخل حدود ومعايير ، يتحكمها المجتمع البرجوازي انتهاكا وحشيا ، في سعيه الذي لا ينقطع وراء الإنتاج والاستهلاك . ولابد أن يتخطى المجتمع المحدود للإغريق ، من الناحية التاريخية ، عندما يميز عن استعجاب قوى الإنتاج . ولكن عندما يتحدث ماركس عن كبح الإنسان وليعيد إنتاج واقعها في مرحلة أصل ، فإنه يتحدث حينها واضحا عن مجتمع المستقل الشيوعي حيث تتوارى مصادر غير محدودة لحمة إنسان لا يتوقف تقدمه عند حد .

ولكن يرتبط في صياغته ماركس في «الأسس» سؤالان ، يتصل أولهما بالعلاقة بين الأساس والبنية الفوقية ، ويتصل ثانيهما بعلاقتها بين الماضي . لنبدأ بالسؤال الثاني أولا ؛ إذ كيف يحدث أننا نحن المحدثين لا تزال نجد متعة جارية في المنتجات الثقافية للماضي الذي يختلف اختلافا كبيرا من مجتمعاتنا الحاضرة ؟ والإجابة التي يقدمها

٢ - الأدب والأيدولوجية :

لقد لاحظ فريدريك إنجلز - في دراسته عن ولوفيج فويرباخ وبهاية الفلسفة الألمانية الكلاسيكية (١٨٨٨) - أن الفن أكثر غنى وصمودية من النظرية السياسية والاقتصادية ؛ لأنه أقل منها أيدولوجية . ومن المهم أن ندرك - في هذا السياق - المعنى المحدد للأيدولوجيا في الماركسية ؛ إذ ليست الأيدولوجيا مجرد جاع من التعاليم النظرية في المقام الأول . إنها تشير إلى الطريقة التي يعيش بها البشر أدوارهم في المجتمع الطبقي ، أي تشير إلى القيم والأفكار والصور التي يتقدم بواسطتهم الاجتماعية ، فتتمتعهم من المعرفة الصحيحة بالمجتمع بجموعه . وهذا المعنى فإن قصيدة «الأرض الحراب» قصيدة أيدولوجية ، من حيث إنها تظهر فهم إنسان لتجربته بطرائق تحجب فهمه الصحيح لمجتمعه ؛ فهي طرائق زائفة . والفن كله ينبع من تصور أيدولوجي عن العالم ، بل لا يمكن أن يوجد عمل فني يتغلب تماماً من مضمون أيدولوجي ، فيها يقول بياضانوف . ولكن ملاحظة إنجلز توحى بأن العلاقة بين الفن والأيدولوجيا أكثر تعقيداً من علاقة القانون والنظرية السياسية التي تجسد اعتمادات الطبقة الحاكمة أو مصطلها على نحو صريح . وإذن ، فما علاقة الفن بالأيدولوجيا ؟

ليست الإجابة عن هذا السؤال سهلة . إن وضعين متعارضين تماماً يمكنان في هذا السياق . أما الوضع الأول فيرى بمثوله أن الأدب أيدولوجيا في شكل فني معين ؛ أي أن الأعمال الأدبية ليست سوى تعبير عن أيدولوجيات عصره . فهي - بهذا الفهم - أسيرة «وصف زائف» غير قادر على تجاوز ما هو عليه ليصل إلى الحقيقة . وذلك وضع يميز أكثر «النفذ النقش» في الماركسية ، أعني تلك النفذ الذي يميل إلى النظر إلى الأعمال الأدبية بوصفها امتساكاً لأيدولوجيات سائدة . وهو وضع أصح (بحكم ما هو عليه) من أن يشرح السبب الذي يجعل أغلب الأدب يتحلى بحتى التقرضيات الأيدولوجية في زمانه . أما الوضع المناقض فهو ذلك الذي يبالغ مثله على أن الأدب يتحلى الأيدولوجيا التي يواهبها ، جاعلين من هذا التحدي جانباً من تعريف الأدب نفسه . وكما يذهب إرنست فيشر في كتابه المهم «الفن ضد الأيدولوجيا» (١٩٦٩) ، فإن الفن الأصيل يتجاوز دائماً الحدود الأيدولوجية لزمته ، متغلباً إلينا إدراكاً عميقاً للعلاقات التي تحجبها الأيدولوجيا عن النظر .

ويبدو أن كلا هذين الوضعين بالغ التبسيط . وهناك توصيف أكثر دقة للعلاقة بين الأدب والأيدولوجيا (ولكنه لم يتكامل بعد) يطرحه للفكر الماركسي الفرنسي لوى التيرسيه ، الذي يذهب إلى أن الفن لا يمكن أن يتحول إلى أيدولوجيا . إن له - بالأحرى - علاقة خاصة بها ؛ فالأيدولوجيا تشير إلى الطريق التوجيهي التي يمشي بها البشر عالمهم الفعلي الذي هو من نوع التجربة التي يتجها لنا الأدب ، أعني التجربة التي قد نعيشها في أوضاع خاصة ، وليس التحليل التصوري لهذه الأوضاع . وعلى كل ، فإن الأدب يقوم بما هو أكثر من الانكسار السلبى لهذه التجربة . إنه يبدأ من داخل الأيدولوجيا ، ولكنه يسعى إلى أن يتعد بنسبه عنها ، إلى النقطه التي تتيح لنا وأن نشعر بالأيدولوجيا التي نبع منها ونفكرها . وهذا يقدم الفن بذلك ، فإنه لا يمكننا من «تصرف» الحقيقة التي تحجبها الأيدولوجيا ؛ لأن المعرفة بمعناها المحدد عند التيرسيه هي المعرفة العلمية ، أي نوع

حيث هو أوستراطى أمريكى مغرب ، أصبح كاتب للمنية المجلد ، ومع ذلك يتحد اتحاداً معيها بالتضاليد الرجعية وليس بمناصر البرجوازية التجارية في الأيدولوجيا الإنجليزية . كما أن هذا النوع لا يقول لنا شيئاً عن أشكال الأيدولوجيا المعلة - لا شيء - عن بنيتها وعيها ، وتعقدتها الداخل ، وكيف يتخلق هذا كله بواسطة العلاقات الطبقة الباقلة التعقيد للمجتمع الإنجليزي في ذلك الوقت ، ولا يقول هذا النوع شيئاً - بلثقل - عن الشكل واللغة في «الأرض الحراب» ؛ أعني بذلك السبب الذي جعل من إليوت - ورغم رجعيته السياسية المتطرفة - شاعراً عظيماً يختار بعض التفتيات التجريبية «التقدمية» المناقشة له في تاريخ الأشكال الأدبية . وكما لا يقول هذا النوع شيئاً عن الأساس الأيدولوجي الذي اختار به إليوت هذه التفتيات ، لا تعلم من هذا النوع شيئاً عن الأوضاع الاجتماعية التي أدت في ذلك الوقت إلى ازدهار بعض أشكال من ونزعة روحانية (جانبها الأول مسيحي ، وجانبها الثانى بوذى) اجتذبت إليها القصيدة . ولا تعلم شيئاً عن الدور الذي لعبه نوع معين من الأثرولوجيا (كثله جيمس فريزر) والفلسفة البرجوازية (مثالية ف . هـ . برادلى) استعملتهما القصيدة في الصياغة الأيدولوجية للمحية . ونظراً جاعلين بوضع إليوت الاجتماعى من حيث هو فإن ، ومن حيث هو واحد من صفوة هائلة للمعرفة ، وإعني بأنها ، تجريبية ، ذات طرز معينة من النشر متاحة لها (المطبعة البصرية والجلات المحصولة) ، بل لا تعلم شيئاً من نوع الخلفى التي تلصق إليه القصيدة وتأثير ذلك على أساليبها وصورها البلاغية ، ونظراً جاعلين للعلاقة بين القصيدة والنظرية الجمالية المرتبطة بها ، ومن ثم بالدور الذي تلعبه النظرية الجمالية في أيدولوجيات ذلك الوقت ، وكيف شكلت القصيدة نفسها .

إن أي فهم كامل لقصيدة «الأرض الحراب» يحتاج إلى أن يدخل في الاعتبار هذه العوامل (وغيرها) ، فالأمر ليس اختزال القصيدة إلى حالة من حالات الرأسمالية المعاصرة ، وليس تقديم تعقيدات منقطة عن الرأسمالية ، بل الأمر على الفقد من ذلك ؛ فإن كل العناصر التي أحصيتها (وضع المؤلف الطبقي ، الأشكال الأيدولوجية وعلاقتها بالأشكال الأدبية ، النزعة الروحانية ، والفلسفة ، تفتيات الإنتاج الأدم ، النظرية الجمالية) كلها وثيق الصلة بنموذج الأساس/البنية الفوقية . وما يبحث عنه النقاد الماركسي هو التوافق القوي لهذه العناصر التي نعرفها باسم «الأرض الحراب»^(٧) . ولا يمكن أن يتدمج أى واحد من هذه العناصر في غيره اندماجاً تاماً ، إذ إن كل عنصر له استقلاله النسبي . ومن الممكن - قطعاً - شرح «الأرض الحراب» بوصفها قصيدة تنبع من أزمة الأيدولوجيا البرجوازية ، ولكن القصيدة لا تنطوى على صلة مباشرة بهذه الأزمة أو بالأوضاع السياسية التي أنتجتها . (إنها لا تطرح نفسها من حيث هي قصيدة بوصفها نتاجاً لأزمة أيدولوجية خاصة ؛ فلو فعلت ذلك لم تعد قصيدة بأى حال ، فما تحتاج إليه القصيدة هو أن تترجم هذه الأزمة إلى صور وشاملة ، وذلك لتدرك الأزمة نفسها بوصفها جانباً من وضع إنسان ثابت ، يشترك في معاناته الصربون للقدماء والإنسان الحديث على السواء) . وإذن فعلاقة «الأرض الحراب» بالتاريخ الفعلي لزمناها هي علاقة توسط رفيع ، وهي في ذلك تشبه كل أعمال الفن .

للجتمعات الرأسمالية المتقدمة . ولكن النقد الماركسي - من ناحية أخرى - لم يبلل جهده الكافي لمعالجة تقنية الشكل في الفن ، بل حصر أغلب جهده في التلمذة للنصبة للمضمون السياسي ؛ ذلك كل الرزم من أن ماركس نفسه قد آمن بضرورة وحدة المضمون والشكل ، وأحرق قصائده الخشنة الأولى لفرط عاطفته شاعرها ، بالقدر نفسه الذي جعله حذرا إزاء أي كتابة تفرط في الشكلية ؛ فقد عجب - في مقالة باكرا نشرها عن أغنيات عمال النسيج في سيليزيا - إلى أن المسألة الأسلوبية الخالصة في هذه الأغاني انتهت إلى مضمون مشوه ، وسم الشكل الأدبي نفسه بالفجاجة . وعزل هذا التهم أظهر ماركس إدراكه الجليد للملاحة الغامضة بين الشكل والمضمون ، فكان الشكل - عنده - نتاج المضمون الذي يعود فيتحليل معه النتائج والتأثير . ويمكن لنا الإفادة من تأليفه الباكر - في « صحيفة الراين » - ونعده جليا من نظراته الجذلية ، خصوصا عندما يقول : « ليس للشكل أي قيمة ما لم يكن شكلا لمضمون » .

ولقد كان ماركس خلاصا للتقاليد الميجلية التي ورثها عن هيجل فيما يتصل بتأكيد وحدة الشكل والمضمون ؛ فقد ذهب هيجل - في فلسفة الفن الجميل (١٨٣٥) - إلى أن كل مضمون يجد شكلا مناسباً له . ثم يفسى قائلا : « وحيث تصور ينشأ من عيب المضمون » . ومن المؤكد أن هيجل يعود بتاريخ الفن على أساس من العلاقات الخيانية بين الشكل والمضمون ؛ فتاريخ الفن يجل - عنده - مراحل مختلفة من تطور ما يسميه « روح العالم » ، أو « الفكرة » أو « المطلق » . فهذه كلها بمثابة « المضمون » الذي يكتح دوماً ليتحقق على أتم وجه في شكل فني . ولكن روح العالم لم يتحقق التحقق الشكل الكامل في المراحل الباكرة من التطور التاريخي ، ولذلك يتكشف التمثع القديم من الدرجة التي أثقلت بها ورافرة الحسى المادى على الروح وهافت تحقه ، على نحو لم يكن الحسى المادى قادراً معه على التشكل الذي يوافق الغايات الخاصة لهذا الروح . أما الفن الإغريقي فقد وصل فيه هذا التحقق إلى غايته ، وتم التناغم بين الشكل والمضمون ، ومن ثم التآلف بين الروسى والمادى . وهنا ، للسلطة قصيرة من تاريخ العالم ، تحقق « المضمون » التحقق المادى الكامل . أما في العالم الحديث فقد احتل الأمر ، خصوصاً في الرومانتيكية ؛ إذ قهر الروسى كل ما هو حسى واستوعبه ، وحين المضمون على الشكل ، فتراجعت الأشكال المادية ، مفسحة السبل أمام أرقى تطور للروح الذي تجاوز - مثل قرى الإنتاج عند ماركس - حدود الغوالب الكلاسيكية التي احوتها من قبل .

ولكن من الخطأ تصور أن ماركس بنى علم الجمال الميجلي جلة ؛ فعلم الجمال الميجلي علم جمال مثالي ينحو إلى التبسيط ، ويقسم بمحدودية أبعاد الجدلية . ولذلك رفض ماركس كثيرا من المفولات البارزة عند هيجل ، وإن شاركه التسليم بأن الشكل ليس مجرد خاصية فردية قاصرة على فنان مفرد . إن الأشكال تتحدد تاريخياً بنوع المضمون الذي تجسده أو تحقه . وهذا ما يجعلها تتغير وتتحوّل بل تتحل وتتكوّن ، عندما يغير المضمون نفسه . والمضمون - بهذا المعنى - سابق على الشكل عند ماركس . وإذا كان تميز « المضمون المادى للجممع » ، أي على إنتاجه ، هو الذى يحدد شكل بنيتة الفنية ، فإن المضمون في الفن هو الذى يحدد الشكل ويسبقه ؛ فالشكل نفسه

المعرفة التي يتبعها لنا ماركس عن الرأسمالية في كتابه « رأس المال » ، وليس يمكن أن قصته الأوقات الصعبة . ولكن ذلك لا يعنى أن الخلاف بين الفن والمعلم يرجع إلى تعامل كل منهما مع موضوعات مختلفة . إنها يتعاملان مع الموضوعات نفسها ولكن بطرائق مختلفة فحسب ؛ فالعلم يزودنا بالمرقة التصورية النظرية من هذا الموقف ، في مقابل الفن الذى يقدم إلينا تجربة هذا الموقف التي تترافق الأيديولوجيا . على أن الفن - بعمله هذا - يتيح لنا رؤية طبيعة تلك الأيديولوجيا ، فيتحرر بنا صوب الفهم الكامل لها ، على نحو يدون بنا من المعرفة العلمية .

أما الكيفية التي يمكن بها للفن أن يقدم بذلك فقد أوضحها بشكل أشمل واحد من أقران التوسير هو بير ماشرى في كتابه « نحو نظرية في إنتاج الأدب » (١٩٦٦) . ويؤيد ماشرى - في هذا الكتاب - بين ما يسميه « الوهم » illusion (ويعني الأيديولوجيا أساساً) و « القس » fiction . أما الوهم أو التوسير الأيديولوجية المعنية (ليشر) فهو للمادة التي يحصل فيها الكتاب ، ولكنه - بعمله فيها - يؤيدها إلى شيء مختلف ، يمنحها شكلاً وبنية متميزة . وعندما يمنح الفن الأيديولوجيا شكلاً عديداً ، ويثبتها داخل حدود قصية ، فإنه يتمكن من التباعد عنها ، ويكشف لنا عن حدودها ، فيسهم في تحريرنا من أسر ودها .

وقد نجد في ملاحظات كل من التوسير وماشرى حول النشاط الحاسمة خصوصاً وإيهما ، ولكن العلاقة التي يتصورها كلاهما بين الأدب والأيديولوجيا علاقة عميقة في إنشائها ؛ فليست الأيديولوجيا كدالة الأثنين جسماً هائلياً من الصور والأفكار الخالصة ، بل هي كيان له تماسكه البيئى الخاص في كل مجتمع من المجتمعات . وما دامت الأيديولوجيا تتطور على هذا التماسك فلها يمكن أن تكون موضوعاً للتشليل العلمى . وما دامت التعرّص الأدبية تنتمى إلى الأيديولوجيا فلها يمكن أن تصبغ موضوعاً لهذا التحليل العلمى بالمثل . وهكذا ، يفسى النقد العلمى إلى شرح العمل الأدبى على أساس من بنيتة الأيديولوجية التي هو جزء منها ، والتي تحركت مملها إليه بوصفه فناً له خصوصيته النوعية . ومعنى ذلك أن النقد العلمى يبحث عن المبادئ التي تربط العمل الأدبى بالأيديولوجيا ويتابعه منها في أن واحد . وأرقى النقد الماركسي يفعل ذلك بالتقطع . وكانت نقطة البدء التي انطلق منها ماشرى هي تحليل لينين الثائب لتولستوى . ولكن الانطلاق من هذا البدء يعنى إبراز العمل الأدبى بوصفه بنيتة شكلية ، وذلك هو الجانب الذى نتوقف عنده الآن .

٣ - الشكل والمضمون

٣ - ١ - التاريخ والشكل :

قال الناقد الماركسي المجري جورجى لوكاش - في مقال مبكر عن « تطور الدراما الحديثة » (١٩٠٩) - « إن الشكل هو العنصر الاجتماعي الحقيقى في الأدب » . وذلك قول لا يتوهم من النقد الماركسي عادة ؛ فقد كان هذا النقد معارفاً تقليدياً لكل أفرع الشكلية في الأدب ، عاجم التركيز على خصائص التقنية الخالصة التي تسلب الأدب أهميته التاريخية ، وتجعله إلى مجرد لعبة جالية ، كما لاحظ هذا النقد - أيضاً - العلاقة بين مثل هذه التكنولوجيا النقدية وسلوك

للتعلق الذي تنتج عنه الأشكال الاجتماعية أو الأدبية .

ولم يكن من الغريب أن يقع أغلب النقد للماركسيين الإنجليز في الثلاثينيات في خطأ « الماركسية النقية » ، نتيجة ما تشبه من نظرة ضيقة إلى العلاقة بين الشكل والمضمون ، فشذبا الحملة تلو الحملة على الأعمال الأدبية ، لما تحمله من مضامين أيديولوجية ، وربطوا ربطا مباشرا بين المضامين وأوجه الصراع الطبقي أو الاقتصادي . ولقد تصدى لوكاش مثل هذه النظرة الضيقة ، وحذر من خطرهما في تأكيده أن الأشكال نفسها هي الحوامل الفعلية للأيديولوجيا في الفن ، وليس المضمون للمجرد للعمل الأدبي ؛ فنحن لا نرى أثر التاريخ في العمل الأدبي إلا من حيث كونه عملا أدبيا على وجه التحديد ، وليس بوصفه نوعا لرقى من أنواع التوزيع الاجتماعي .

٣ - ٢ - الشكل والأيدولوجيا

ولكن ماذا يعني القول بأن الشكل له طابع أيديولوجي ؟ يقول ليون ترويتسكي في تعليق موجع في كتابه « الأدب والثورة » :

« إن ما يحدد العلاقة بين الشكل والمضمون فعلا هو أن الشكل الجديد يتم اكتشافه وظهوره وتطوره تحت ضغط حاجة ملحة لطبب نفسي جماعي - شأن أي شيء آخر... جلوه الاجتماعي .

ومعنى ذلك أن التطورات المهمة في الشكل الأدبي تنتج من تغيرات مهمة في الأيديولوجيا ، وتحدد طرائق جلبدية في إدراك الواقع الاجتماعي (كما سترى فيما بعد) ، وعلاقات جديدة بين الفنان والمتلقي . ويتضح ذلك إذا نظرنا إلى أمثلة محددة ، من مثل نشأة الرواية في إنجلترا في القرن الثامن عشر ؛ فالرواية اكتشفت شكلها عن طريق وضع متغير من الشواغل الأيديولوجية ، فيها يقول إيان وات ، وإذا تجاوزنا النظر إلى مضمون أي رواية من روايات هذه الحقبة وجدنا أن روايات الحقبة كلها تشترك في مجموعة من الأبنية الشكلية ، وافقت لخصائص التالية : تحول مركز الاهتمام من الرومانتيكي وما فوق الطبيعي إلى الجوانب النفسية الفردية والتجربة المعادية ؛ و بروز مفهوم الشخصية الواقعية التي تشبه الشخصية الموجودة في الحياة ؛ وتركيز الاهتمام على تقلب الأحوال المادية للبطل الفرد الذي يتحرك خلال نص عند ساعد لا يمكن التنبؤ به... الخ . هذه الأبنية الشكلية كانت نتاج طبقة برجوازية متزايدة القوة ، تطل على محدود الأعراف الأدبية الأرستقراطية القديمة . ويؤكد بليخانوف شيئا مشابها في دراسته عن « الألب المسرحي الفرنسي والرسم في القرن الثامن عشر » ، حين ذهب إلى أن التحول عن المأساة الكلاسيكية إلى اللهاة المعاصرة في فرنسا كان يعكس التحول عن القيم الأرستقراطية إلى القيم البرجوازية . ويمكن أن نضيف إلى هذا مثال ما لاحظته ريموند وليامز عن الانتقال من « الطبيعة » إلى « التنشئة » في المسرح الأدبي حوالي منتصف القرن ؛ فقد كان هذا الانتقال دليلا على انبعاث أعراف مسرحية معينة ، وظهور أعراف أخرى جديدة ، تتصل بإدراك جديد للواقع وتستجيب له . وكانت « التنشئة » في المسرح - تعبيراً عن حاجة ملحة إلى تجاوز المسرح الطبيعي (الذي يقوم على التسليم الضمني بربوخ عالم البرجوازية المعادي) إلى مسرح جديد يكشف عن الحقيقة في ذلك العالم ، ويوضح علاقات الاجتماعية ، نافذاً بواسطة

« ليس سوى ما ينتجه المضمون في مجال البنية الشكلية » ، كما لاحظ فريدريك جيمسون في كتابه « الماركسية والشكل » (١٩٧١) . أما أولئك الذين يسارعون إلى القول بأن المضمون والشكل لا ينفصلان أبداً ، ويؤكدون زيف التنشئة بينهما ، فيمكن أن نسلم لهم بصحة ما يقولونه عن مستوى التطبيق لحسب . ولقد انضمت هيجل نفسه إلى ما يؤكدونه عندما قال : « ليس للمضمون سوى تحول الشكل إلى مضمون ، كما أن الشكل ليس سوى تحول المضمون إلى شكل » . ولكن إذا لم يكن الشكل منفصلاً عن المضمون على مستوى التطبيق فإنه يتميز عنه نظرياً على الأقل ، ومن ثم يمكن لنا أن نتحدث عن العلاقة التبادلية بين الاثنين .

ومعها يمكن من أمر ، فإن هذه العلاقة مسألة دقيقة يصعب حل المره تناولها ؛ فالنقد الماركسي ينظر إلى الشكل والمضمون من حيث ترابطهما الجليد ، ومع ذلك يؤكد هذا النقد - في النهاية - أولوية المضمون وظيفته في تحديد الشكل . وي طرح رالف فوكس هذه القضية على نحو سليم - برغم ما فيه من التواء - بقوله في كتابه « الرواية والناس » (١٩٣٧) :

« إن الشكل الناتج من المضمون متطابق معه ، فيها شيء واحد . كما أنه الشكل - بدوره - برغم أن الأولوية في جانب المضمون - يؤثر فيه ، دون أن يكون سلبياً بهما .

هذا الفهم الجليد للعلاقة بين الشكل والمضمون يتصدى لمواجهه موقفين متعارضين . أولهما موقف المدرسة الشكلية (وعلتها الشكليون الروس في العشرينيات) التي جعلت المضمون مجرد وظيفة للشكل ، ورأت أن المثالية لا تختار المضمون إلا لخدمة تدعيم وسائلها في التنشئة . كما يروجه هذا الموقف للماركسية النقية ، التي جعلت الشكل الحي مجرد وسيلة خارجية مفروضة على المضمون لتتوزع التعلق للتاريخ نفسه .- يمكن أن نجد مثل هذا الموقف الأخير في كتاب كريستوفر كودويل « دراسات في ثقافة قوت » (١٩٣٨) ، ففي هذا الكتاب ، يميز كودويل بين ما يسميه « الوجود الاجتماعي » - أي المادة الحيوية النظرية للتجربة الإنسانية - وأشكال الوعي الاجتماعي (٣). ونشأ التوتر - فيما يرى كودويل - عندما تتحجر هذه الأشكال فتصبح بأية مبتذلة ، فيخسر « الوجود الاجتماعي » في طرفان فإنها لا يمكن بحكم هذه الأشكال تحطيم . وبإضافة أخرى ، كان كودويل يفكر في الوجود الاجتماعي (المضمون) بوصفه شيئا لا شكل له بالضرورة ، كما كان يفكر في الأشكال بوصفها وسائل مفروضة بالضرورة . وذلك نوع من التفكير يفتقد الإدراك الجليد لطبيعة العلاقة بين الشكل والمضمون . وما لم يره كودويل هو أن « الشكل » لا يتعامل مع « المضمون » من حيث هو مادة خام ، بل الأمر على العكس من ذلك ؛ فالمضمون (سواء كان اجتماعيا أو أدبيا) عناصر مشكلة حقا ، لما ينبتها الدالة في الفكر الماركسي . أما نظرية كودويل فهي لا تختلف عن النظرة البرجوازية المعادية في هذا الجانب بل إنه لا يحضر سوى مجرد تنويع على هذه النظرة التي رأت أن الفن « ينظم هيولى الواقع » (ترى ما الدلالة الأيديولوجية للنظر إلى الواقع بوصفه هيولى ؟) . والفكر الماركسي نفيع هذه النظرة ؛ ولذلك نرى فريدريك جيمسون يتحدث من « للتعلق الداخلي للمضمون » ، ذلك

الواقع للموسى والمثلث المثلث ؛ فهي ؛ وملحة علم تحمل عنه الإله ؛ -
فيما يقول لوكاش .

ولقد هجر لوكاش نزعة التشاؤم الكوني هذه عندما أصبح
ماركسيا ؛ ولكن كثيرا من أعماله المتأخرة عن الرواية ظلت محتفظة
بالأبعاد المهيمنة التي ظهرت في نظرية الرواية ؛ إذ يذهب لوكاش
للماركسية - مؤلف « دراسات في الرواية الأوروبية » و « الرواية
التاريخية » - إلى أن الفنانين العظام هم أولئك الذين يلتفتون للنتائج
أو للنسج في الحياة ؛ ليهدوا خلق السجدة الشاملة للحياة
الإستية . ولما يجمع يزيد فيه الاختراب الرأسمالي من هوة الانقسام
بين العام والخاص ، وبين التصوري والخيالي ، وبين الاجتماعي
والفردى ، يصل الكاتب العظيم وصلا جديلا بين هذه العناصر
للمنظمة ، ويوجد بينها في وحدة شاملة مركبة الأبعاد ، تقدم قصة
صورة مصغرة من الوحدة الشاملة المركبة للمجتمع . ويحل ذلك ،
يقول الفن العظيم اختراق المجتمع الرأسمالي وتجزئته ، مقدما صورة
ثيرة متصلة الجوانب للوحدة الإنسانية الشاملة . ويطلق لوكاش على
هذا الفن صفة « الواقعية » ، التي يوسعها لتشمل الإغريق وشكسبير
مثلا تشمل بلزاك وتولستوي ، فتبني للحطب العظيمة للواقعية - حل
المستوى التاريخي - متمثلة لدى البرهان وفي عصر النهضة وفي فرنسا في
أوائل القرن التاسع عشر . والجميل الذي الواقعي عمل ثري ، عند
لوكاش ، ينطوي على وضع مركب شامل من العلاقات التي تربط بين
الإنسان والطبيعة والتاريخ ، وعلى تصور تقوم معه هذه العلاقات
بتجسيد النمط في أي مرحلة من مراحل التاريخ وتكشف عنه .
وما يفسده لوكاش من « النمط » - في هذا السياق - هو القوى
الكامنة في المجتمع ؛ أي تلك القوى التي تراها للماركسية بمثابة أكثر
القوى تقدما وأهمية من الناحية التاريخية ، لأنها تكشف - أي هذه
القوى - عن البنية الداخلية الفعالة للمجتمع . ومهمة الكاتب
الواقعي هي إبراز التداخلات والقوى « النمطية » في أفراد متميزين وفي
أفعال مجسدة ملموسة . وما من سبيل إلى ذلك أمام الكاتب سوى
الوصل بين الفرد والكيان الشامل للمجتمع ، وتشكيل كل خاصية
لملموسة في الحياة الاجتماعية على أساس من قوة « العالم التاريخي » ،
أي على أساس من الحركات المهمة في التاريخ .

الرمز والظلال إلى التفرع المرحلة المنفصلة ، التي تحجبها الألفة .
وهكذا ، كان تغير التقاليد المسرحية يثير إلى تحول أعمق في إيديولوجيا
البرجوازية ، عندما بدأت الأفكار الثابتة لتصف العصر الفكتوري
عن الحرية والقرابة تمتدق وتتهار ، في نوع من رد الفعل إزاء أزمات
العالم الرأسمالي المتزايد .

ولست في حاجة إلى القول بأنه ليست هناك علاقة مماثل بسيط بين
تغير الشكل الأدبي وتغير الإيديولوجيا ؛ فإن للشكل الأدبي درجة عالية
من الاستقلال ، كما يذكرونا تروتسكي ؛ فهذا الشكل ينطوي
- جزئيا - بفعل ضرورات داخلية خاصة ، دون أن يتأثر في وجهه كل
ربح إيديولوجية تهب عليه . وكما يقال في نظرية الاقتصاد للماركسي من
أن كل شكل اقتصادي جديد يميل إلى الإبقاء على بعض ما يوجد في
أنماط الإنتاج الأقدم ، فإن الأمر لا يختلف كثيرا في حالة الأشكال
الأدبية ، إذ تستمر آثار من الأشكال الأدبية الأقدم داخل الأشكال
الأحدث ؛ فالشكل - فيما يرى - بنية مركبة دوما من عناصر ثلاثة حل
الأقل . إنه يتشكل - في جانب منه - بواسطة التاريخ الأدبي ؛ المستقل
نسبيا ؛ ولشكال ؛ ويظهر من أبنية إيديولوجية معينة سائدة ، كما
رأينا في حالة الرواية ؛ ويحدد وضعا معيناً من العلاقات بين المؤلف
والمتلقي كما سنرى فيما بعد . والوحدة الجدلانية بين هذه العناصر هي
ما يتم النقد للماركسي بتعليقه . وعندما ينتظر الكاتب شكلا من
الأشكال فإن اختياره يتحدد على أساس إيديولوجي . وقد يجمع
الكاتب الأشكال المتاحة لديه من التأثيرات الأدبي وغيرها ؛ ولكن
الأشكال المتاحة نفسها - فضلا عن عملية تغييرها - ينطوي كلاهما
على دلالة إيديولوجية ؛ ذلك لأن اللغة المتاحة أمام الكاتب ،
والمصادر التي يجمعها بين يديه ، هي معطيات مشبعة حقا بأنماط
إيديولوجية من الإدراك ؛ أي مشبعة بطرائق معينة مشفوعة ، مصنفة
سلفا ، لتفسير الواقع . والبدى الذي يستعمله الكاتب تغييره من هذه
اللغات والطرائق والأساليب ، أو مدى ما يعيد صنعه منها ، يعتمد
على شيء يتجاوز هيرثية الشخصية ؛ أي يعتمد على ما إذا كانت
الأيديولوجيا تقبل نقاش التغيير أو توجبه ، في هذه اللحظة أو تلك من
خلفات التاريخ .

٣ - ٣ لوكاش والشكل الأدبي

ولقد درس جورجى لوكاش مشكلة الشكل الأدبي دراسة عميقة في
كتابه^(١) . وقد بدأ هذه الدراسة في كتابه الباكر « نظرية الرواية »
(١٩٢٠) ، الذي كتبه قبل أن يتبنى للماركسية ، وحين كان يتبع نهج
ميجل في النظر إلى الرواية بوصفها « ملحة البرجوازية » التي تكشف
عن ضباب الإنسان وفقرته في المجتمع الحديث ، بغلاف ما كانت
تقبل للملحة القديمة . وقد كان الإنسان في المجتمع الكلاسيكي
الإغريقي مستقرا في العالم ، يعيش ويتحرك داخل عالم كامل متكامل
له معناه الواضح الذي يتناسب ومطالب هذا الإنسان الروحية . وتشأ
الرواية عندما يتحطم هذا التكامل المتناغم بين الإنسان وعالمه ، فنظهر
الحاجة إلى قصة يبحث بطلها الملتزم في عالم أوسع من حاجاته
أو أحسن منها ، أي يبحث عن عالم آخر أكثر تكاملا ، يتحقق فيه
شكل لربحيته . وإزاء هذا الوضع ، يقدم شكل الرواية شكلا يقوم
على المقارنة ، بالمعنى الذي تنشغل معه الرواية بالمقارنة الثلاثة بين

ولكن تظل مفاهيم لوكاش النقدية الأساسية عن « الوحدة
الشاملة » و « النمطية » و « العالم التاريخي » مفاهيم أقرب إلى المهيمنة
منها إلى الماركسية الحاصلة . ولا يبرهن من ذلك حقيقة أن ماركس
وانتشار استخدمها فكرة « النمطية » في كتاباته الأدبية ؛ حين لاحظ
إنجلترا - في خطاب أرسله إلى لاسال - أن الشخصية الواقعية لا بد لها
أن تجمع بين القدر والنمط ؛ وحين ذهب ماركس وإنجلترا معا إلى
أن المجتمع بين النمط والقدر هو الإنجاز الأساسي للشكسبير .
وقرب من ذلك ما نجده عند لوكاش ؛ فالشخصية « النمطية »
أو « الملطحة » تجسد القوى التاريخية دون أن تنطوي شؤونها الفردى ؛
وعلى الكاتب أن يكون « تقديما » ليحدد هذه القوى في فنه . ولكن
كل من عظيم تقدم على المستوى الاجتماعي ؛ لأنه يجسد - أي كان
الولاء السياسي الواضح للمؤلف (وحالة سكوت وبازك حالة كاترين
رجينين لا مولارية في ريجينيه) - قوى العالم التاريخي القاعلة ، التي

تجسّس للتغيير والتقدم في كل مرحلة من المراحل ، فيمثل هذا التجسيد يكشف الفن عن الإمكانات الثورية لهذه القوى بكل جوانبها .

أما قدرة الكتاب على القيام بذلك لم نعلم القيام به فلما لاحظنا - عند لوكتاش - على مجرد مهارة الكاتب الشخصية ، بل على وضع الكاتب داخل التاريخ ، لأن كتاب الواقعية العظماء لا يظهره إلا في لحظة تحقّق تاريخي . لقد ظهرت الرواية التاريخية - مثلاً - بوصفها نوعاً جديداً عند نقطة من نقاط التمدد الثوري في بواكير القرن التاسع عشر ، عندما استطاع الروائيون إدراك حاضريهم الخاص بوصفه تاريخاً ، أي عندما نظروا إلى التاريخ الماضي بوصفه ما قبل تاريخ الحاضر - ، فيما يقول لوكتاش . ولذلك استطاع شكسبير وولتر سكوت وتولستوي تقديم فن واقعي لأهم عاشر مرحلة ولادة عتيقة لحياة تاريخية بالدرجة الأولى ، وكان مهمهم الكشف الدرامي عن جوانب الحركة والصراع والتمطية والمكتشفة في مجتمعاتهم بشكل حيوي ، فكان هذا المضمون والتاريخ هو أساس الشكل ، الذي أنجزه كل منهم . ولذلك يقول لوكتاش : إن ثراه خلق الشخصية وعصمه يعتمد على ثراه العملية الاجتماعية المتكاملة وعصمها . أما من خلّف هؤلاء الواقعيين من كتاب - مثل فلوير الذي خلف بزارك - فقد تحوّل التاريخ عندهم إلى موضوع جامد ، وأصبح حقيقة خارجية جاهزة ، بل عمد الروائيون يشمل معها أي يتخللها بوصفها نتاجاً فعلياً للإنسان . وتزوّد الواقعية عندما تخلت عن الأوضاع التاريخية التي خلقتها ، فاحتملت إلى درك الطبيعة من ناحية ، والشكلية من ناحية ثانية .

ورجع التحول الخامس - في هذا الانحدار - إلى إضفاء التورات الأوربية عام ١٨٤٨ ، من وجهة نظر لوكتاش ، وهو إضفاء يشير إلى هزيمة البروليتاريا ، ويؤكد ترويض المرحلة البرطولية الصاعدة لقوة البرجوازية ، ومن ثم تحولها إلى القيام بدور غير بطولي مهين تحت راية الرأسمالية . وترتب على ذلك أن اخضعت لمثل التورية السابقة من الأيديولوجيا البرجوازية ، وتجرد الواقع من تاريخيته ، وتقبلت الأيديولوجيا المثالية المجمع بوصفه حقيقة طبيعية . وإذا كان بزارك يصور المارك العظيم الأخيرة لمواجهة التحول الرأسمالي للإنسان ، فإن من خلفه لم يفعلوا شيئاً سوى صياغة عالم رأسمالي متحطّ حفا . ولقد ظهرت الطبيعة نتيجة لذلك ، فكان ما نتجته من فن تمثيلها عن تلاش الأبعاد والفتى في التاريخ . ويظهر لوكتاش في الطبيعة التي يمثلها إميل زولا بوصفها تشويهاً للواقعية ، تشويهاً يقوم على مجرد التصوير الفوتوغرافي لسطح الظواهر الاجتماعية ، بدل النفاذ إلى جوهرها الدال ، وعلى نحو تحل فيه التفاصيل الحرفية محل تصوير الملامح النمطية ، وتقفز العلاقات الجدلانية بين البشر وعالمهم لتسيطر موضوعات ميتة عارضة ليست وثيقة الصلة بالشخصيات ، وتذهب الشخصية الواقعية - المثلثة - لمعادى المعادى ، ويختل علم النفس وعلم وظائف الأعضاء مكانة التاريخ - العامل الحقيقي الذي يحدّد الفعل الفردي . إن الطبيعة رؤية منترنة عن الواقع ، يتحول معها الكاتب عن كونه مشاركاً فعلياً في التاريخ ليغدو مجرد ملاحظ إكثبيكي . ويستوى عزز الطبيعة من فهم والتمطية مع صيغها عن خلق الوحدة الشاملة الدالة بين العناصر ، وعلى نحو تنبأ به الملمحة المتكاملة والأحاديث الدرامية التي تصاعدت في الواقعية فتوهى إلى هوة من الاهتمامات الذاتية الخالصة .

أما الشكلية فلما تتجسّس على نحو خالف ، لكنها تكشف - بدورها - عن ضياع معنى التاريخ ، وعلى نحو يتجودمه الإنسان من حسه التاريخي ، كما في الكتابات المغترية لكافكا وموزيل وجويس ويكيت وكامو . ويقدر ما ينفصل الإنسان عن واقعته وعن نفسه ، في الشكلية ، تتلاشى الشخصيات فتصوّل إلى حالات عقلية ، ويختزل الواقع الموضوعي في خيول غير مفهومة . وما يجتذّب في الطبيعة يجتذّب في الشكلية ، حيث تتصلب الوحدة الجدلانية بين العالم الداخلي والعالم الخارجي ، فيقتل الفرد والمجتمع فارقين من المعنى ، ويسيطر على الأفراد يأسي واكتئاب لا علاقة لها بالعلاقات الاجتماعية أو الجوانب الذاتية الأصيلة . ويعتد التاريخ دائرة تبدأ من حيث تنتهي ، كأنه مجرد هفوة بلا هدف أو غاية . وتقلد الموضوعات دلالتها فتغدو مجرد أحداث عشوائية ، ويتراجع « الرمز » symbol أمام « التمثيل » الكشافي ، allegory الذي يجنّى فكرة المعنى الجوهري . وإذا كانت الطبيعة نوعاً من الموضوعية المجردة فإن الشكلية غير ذاتي . وكلاهما انحراف عن الفن الجدل الأصل (أي الواقعية) الذي يتوسط الشكل فيه بين للموس والعالم ، وبين الجوهر والوجود ، وبين النمط والفرد .

٣-٤ جولدمان والبنوية التوليدية :

يُعدّ الناقد الروماني لوسيان جولدمان أهم أتباع لوكتاش ، فيما يُسمى للنقد الميجالية الجدلانية في النقد الماركسي . ويهتم جولدمان بدراسة بنية النصّ الأسمى دراسة تكشف عن الدرجة التي يعبّد بها النصّ بنية الفكر (أو رؤية العالم) ، عند طبق أو مجموعة اجتماعية ينتمي إليها الكاتب ، وعلى أساس أنه كلما اقترب النصّ اقتراباً دقيقاً من التعبير الكامل للتجسّس من رؤية العالم عند طبق اجتماعية كان أعظم تلاهما في صفاته الفنية . ولا يظهر جولدمان إلى الأعمال الفنية من حيث هي خلق فردي خالص ، بل من حيث هي خلق يتجاوز الفرد ، ويتبع عموماً يسميه « الأبنية العقلية المتجاوزة للفرد » ، أي الأبنية العقلية لمجموعة اجتماعية . وما يقصد إليه جولدمان بهذه الأبنية العقلية هو بنية الأفكار والمطامح التي تشترك فيها مجموعة اجتماعية ، والتي تصل إلى أرقى تعبير عنها عند الشاعر أو المفكر ، وذلك على أساس ما يراه جولدمان من أن الكتاب الكبار هم الأفراد المميزون الذين يتفوقون فيها رؤية العالم عند طبق أو مجموعة تمثّلون الحياة ، ويصوغونها بطريقة كاشفة (وإن تكن واعية بالضرورة) .

ويطلق جولدمان على منهجه النقدي اسم « البنوية التوليدية » . ومن المهم أن نفهم المقصود بـ « بنين المصطلحين » ، فالمصيح « بنوي » لأن اهتمامه ببنية المفردات التي تكشف عن رؤية خاصة للعالم يفوق اهتمامه بضموم هذه الرؤية بفسها ، وعلى نحو يمكن معه النظر إلى كاتبين مختلفين تماماً من حيث الظاهر بوصفهما ينتميان إلى بنية عقلية جماعية واحدة . والمصيح « توليدية » ، لأنه يركز على الكيفية التي تتولد بها هذه الأبنية العقلية على المستوى التاريخي ، أي يركز - إذا شئنا الدقة - على العلاقة بين رؤية العالم والأوضاع التاريخية التي تولّدها .

وبما كان ما فعله جولدمان مع راسين في كتابه « الإله الخفي » أكثر النماذج توضيحاً لنهج النقدي . لقد تكشف له مسرح راسين عن بنية معينة متكررة من المفردات - « الإله » ، والعالم ، والإنسان - تتغير

المضوية، وغيرها أيضا، ينطلق هجوم بيرش مشرى الحاد على النقد الأدبي البرجوازي، وصل النقد الأدبي الخاص بأشباع المجبلة الجديدة؛ إذ يرى مشرى أن العمل الأدبي لا يرتبط بالأيديولوجيا عن طريق ما يقول، بل عن طريق ما يفعله، فنحن لا نسمع بوجود الأيديولوجيا في النص الأدبي إلا من خلال جوانبه الصامتة الدالة، أي نسمع بها في فجوات النص وأبعاده الغائبة. هذه الجوانب الصامتة هي التي يجب أن يتوقف عندها الناقد ليجعلها «تتكلم»، فالنص قد يحرم عليه - أيديولوجيا - قول أشياء معينة. ويعد المؤلف نفسه - في عاولة قص الحقيقة بطريقته الخاصة - مضطرا إلى الكشف عن حدود الأيديولوجيا التي يكتب منها، مضطرا إلى الكشف عن ثغراتها وصوامتها، أي الكشف عما هو غير قابل لأن يقال. ومادام النص يمتد هذه الثغرات والصوامت فإنه يظل دائما غير متكامل. وبذلك أن يكشف عن وحدة شاملة متجانسة كاملة فإنه يكشف عن صراخ المعاني وتضاربا في داخله. ولذلك تكمن دلالة العمل الأدبي في الخلاف بين معانيه أكثر مما تكمن في الوحدة بين هذه المعاني. وإذا كان ناقد مثل جولدمان ينظر إلى العمل الأدبي بوصفه بنية مركزية فليس هناك وجود لثل هذه البنية عند مشرى. إن بنية العمل بنية غير مركزية، لا تعتمد على جوهر أساسي هو بمثابة المركز الثابت، فليس في بنية العمل سوى الصراع والمخالفة المستمرة بين المعاني. والعمل الأدبي - مثل هذا النحو - «متفرق»، «مشتت»، «متعدد»، «غير منظم»، إلى آخر كل هذه الصفات التي يستعملها مشرى ليعبر بها عن نظره إلى العمل الأدبي.

ولكن مشرى لا يفي - بتكليمه أن العمل الأدبي «غير كامل» - أن هناك قطعة ضائعة يمكن للناقد أن يضيفها إلى العمل، بل الأمر على الضد من ذلك؛ فإن عدم اكتمال العمل يرتد إلى طبيعة العمل الأدبي نفسه؛ فهذا العمل يرتبط دائما بأيديولوجيا تفتش في بعض المواضع. (إن العمل الأدبي - إذا شئت - كامل في عدم اكتماله). وليست مهمة الناقد أن يملأ فراغ العمل أو يضيف إليه، بل مهمته هي الكشف عن مبدأ الصراع في معانيه، وإظهار الكيفية التي ينتج بها هذا الصراع عن علاقة الكاتب بالأيديولوجيا.

ومن الممكن توضيح ما يقوله مشرى بمثال من رواية «دوميس» وولده، حيث يستعمل شارلز ديكنز عددا من اللغات المتصارعة في تصويره الأحداث، وعلى الرغم من أنه يفتقر إلى القصص - على نحو متبادل - اللغة الواقعية واللغة المجلدانية واللغة الأدبية ولغة المثل والتشبيه. ويصل هذا الصراع بين اللغات إلى ذروته في الفصل الشهير من السكة الحديدية، حيث تتمزق الرواية على نحو فاض بين الاستجابات المختلفة إلى السكة الحديدية (خوف، واحتجاج، واستحسان، وإعجاب... الخ)، عاكسة ذلك في تضارب من الأساليب والرموز. والأساس الأيديولوجي لهذا التمزق هو توزيع الرواية بين الإعجاب البرجوازي التقليدي بالتقدم الصناعي ونقل البرجوازية الشخصية الناتج عن الآثار الحسية القاعرة لهذا التقدم. ولذلك تتصارع الرواية مع الشخصيات الماشية للسنترة، التي يلعبها العالم الجديد - في الوقت نفسه - الذي يمتد بالارتفاع اللاهث للرماسية الصاعدة، التي جعلت من هذه الشخصيات كانتات حقيقة مهجورة. ومعنى ذلك أننا عندما نكتشف مبدأ صراع

في مضامينها وعلاقاتها المتبادلة من مسرحية إلى أخرى، لكنها تكشف عن رؤية خاصة للعالم، هي رؤية بشر ضالعين في عالم يحلو من القيمة. ومع أن هؤلاء البشر يتقبلون هذا العالم بوصفه العالم الوحيد الممكن (لأن الإله غائب عنه) فهم لا يكونون عن الوقوف ضد هذا العالم، ليبروا أنفسهم باسم قيمة مطلقة، تغيب دوما عن الأنظار. ولقد عثر جولدمان على أساس هذه الرؤية في الحركة الدينية التي عرضها فرنسا باسم الجسنية. ويقرر الجسنية - بلورها - بوصفها نتيجة إزاحة مجموعة اجتماعية معينة، في فرنسا في القرن السابع عشر، هي مجموعة ونالة الرداء من موقعي البلاط الذين اعتمدوا اقتصاديا على الملك، والذين تضاعفت قوتهم مع تزايد الحكم المطلق له. ويتجلى التعبير عن الموقف المتناقض لهذه الجماعة، أي الحاجة إلى «التاج» ومعارضته سياسيا في آن واحد، في رفض الجسنية للعالم، بل رفضها لأي رغبة في التعبير التاريخي له. ونظري هذا الموقف على دلالة «عالم تاريخي» عند جولدمان؛ لأن نبال الرداء كانوا أعضاء جديدا في الطبقة البرجوازية؛ أعضاء يمثلون إغتراف البرجوازية في كسر حدة الحكم المطلق للملكية، وتأسيس أوضاع تساعد التطور الرأسمالي.

وما يبحث عنه جولدمان - على هذا النحو - هو «مجموع من العلاقات النبوية بين النص الأدبي ورؤية العالم والتاريخ نفسه، لظهور الكيفية التي يتحول بها الموقف التاريخي لمجموعة أو طبقة اجتماعية إلى بنية عمل أدبي»، عن طريق رؤية العالم عند هذه المجموعة أو الطبقة. ولا يكفي البقاء بالنص أو العمل لكي نتعلق منها إلى التاريخ أو العكس، أي تحقق هذه الغاية؛ فما يألزمنا هو منتج جلي يتحرك دوما بين النص ورؤية العالم والتاريخ، بحيث يتكيف المنتج لكل واحد منها مع الآخر، ويتغير إلى كل واحد منها في ضوء الآخر.

ويرجم تسليمي بأهمية الجهد النقدي الذي بذله جولدمان فإن هناك مجموعة من النواقص تحيط بمبنيجه - ففهمومه عن السوي الاجتماعي - مثلا - مفهوم هيجل أكثر من ماركس، أعني أنه ينظر إلى الوعي الاجتماعي بوصفه تعبيراً مباشراً عن الطبقة الاجتماعية، وصل نحو يفند معه العمل الأدبي تعبيراً مباشراً عن هذا الوعي. والموجود الذي يطرعه المنهج كله لفرع بالغ السيمرية، عاجز عن التوفيق بين الصراع الاجتماعي والتضاديات، وبين التضاد والارتفاع، أي بين كل ما يميز علاقة الأدب بالمجتمع. ولذلك يصدر المنهج - في كتاب جولدمان المتأخر - نمو علم اجتماع الرواية (١٩٦٤) - فيتحول إلى مجرد صياغة آلية لعلاقة البنية فوقية بالبنية التحتية في الرواية^(٢).

٣ - بيرش مشرى والشكل غير المركزي :

لقد ورث لوكاش وجولدمان من هيجل إيمانها بأن العمل الأدبي لا بد أن يشكل وحدة شاملة متكاملة. وما قرين جدا - في هذا الجانب - من الرغز المتصارف عليه في النقد غير الماركسي. ومع أن لوكاش ينظر إلى العمل الأدبي بوصفه وحدة شاملة مبنية أكثر مما ينظر إليه بوصفه كيانا عضويا طبيعيا، فإن مسحة من التفكير «المضوية» حول موضوع ألفن تسم كثيرا من نقده. وعلى أساس من هذه النظرة

المعان في العمل الأدبي فلما نحل بطرقة تلقائية علاته المعقدة باليديولوجيا العصر التكنوري .

وهناك – بالطبع – فرق بين الصراع في المعنى والصراع في الشكل . وماشوري يقصد أساساً إلى صراع المعنى ، ولكنه يرى أن تضارب الدلالات وثيق الصلة بالشكل الأدبي للتكامل ، وأنه لا يقضي بالضرورة إلى أي تضاد في الشكل . وفي مناقشة اللاحقة لولتر يتباين ويرتوتل برخت ، سترى كيف وصل الخلاف في النقد للماركسي إلى مستوى أعمق ، إلى درجة أصبح معها الاختيار المتعمد للأشكال والمفردات « بدل » والمفردة ، وللصراع بدل الحل ، بمثابة نوع من الالتزام السياسي .

٤ - الكاتبات والانثرازم

٤ - ١ الفن والبروليتاريا :

لا شك أنه حتى أولئك الذين يتقصص المعرفة الكافية بالقد الأدبي الماركسي يعلمون أنه فقد يدعو للكتاب إلى الالتزام بقضية البروليتاريا في الفن ؛ فصورته النقد الماركسي قد تشكلت في ذهن الشخص المعادي مرتبطة بالأحداث الأدبية التي حدثت في الحقبة التي نعرفها باسم الستانية . لقد تأسست « جماعة الثقافة البروليتارية » في روسيا بعد الثورة ، بقصد خلق ثقافة بروليتارية خالصة ، نقية من شوائب البرجوازية (كانت هذه الجماعة « مملاً للأيديولوجيا البروليتارية الخالصة » كما أسماها بعضهم جدانوف) . ودعا الشاعر المستقبل ماياكوفسكي إلى تدمير كل ما يتصل بفن الماضي ، ملخصاً دعوته في شعار « أحرصوا رفاقاي » . واخذت اللجنة المركزية للحزب البلشفي – عام ١٩٢٨ – قراراً مؤداه أن الأدب لابد أن يعمل في خدمة مصالح الحزب . وأرسل الحزب للكتاب لزيارة مواقع التشيد والبناء ليكتسبوا روايات تخدم إدارة الآلات . ووصل ذلك كله إلى ذروته في مؤتمر الكتاب السوفيتي عام ١٩٣٤ ، عندما تبنى المؤتمر رسمياً نظرية « الواقعية الاشتراكية » التي صاغها ستالين وجوركي صياغة غير متفنة ، وأعلنها سلاح الثقافة السوفيتي جدانوف . وقد أكدت هذه النظرية أن واجب الكاتب هو « تقديم تصوير تاريخي أمين ملموس للواقع في تطوره الهوسي » ، مسح إصرار « مشكلة التحول الأيديولوجي » وتعليم العمال كيفية تشرب روح الاشتراكية . وكان على الأدب أن يقدم متحلاً ، « ذا عقلية حزبية » ، متغافلاً وطويلاً ؛ كما كان عليه أن يكون مشرباً بـ « رومانسية ثورية » ، تصور الأبطال وتبرهن وترفعهم للمستقبل . ويعد أن استمع المؤتمر نفسه إلى مكسيم جوركي ذات مرة بدافع دفاعاً قوياً عن حرية الكاتب ، أصبح جوركي تابعاً مخلصاً للستالينية ، يعلن انتهاء دور البرجوازية في أدب العالم ، وانحطاط الثقافة العالمية منذ عصر النهضة . وأول ما يشبه ذلك في بحث كتبه راجيك بعنوان « جيسوس – جيسوس أم الواقعية الاشتراكية ؟ » ، حيث وصفت رواية « جيسوس – بيرلسون » بأنها « كومة من الروث تجمج بالبدان » ، وأدان البحث الرواية (أحلها عام ١٩٠٤) لأنها لم تشر إلى انتضاضه عبد الفصح في أيرلندا (١٩١٦) .

وليس هنا مجال الإفاضة في سرد فائز يقص كيف انتهى الأمر بالثورة البلشيفية في عهد ستالين إلى خسارة فادحة ، كانت بمثابة أعف اعتداء

شهده التاريخ الحديث على الثقافة الفنية ، وهو اعتداء لم تم مستوى النظرية والتطبيق باسم التحول الاشتراكي ؛ ولكن عرضا موجزاً لما حدث بكفى لتصوير الأمر . لقد كانت رقابة الحزب البلشفي على الثقافة الفنية رقابة هينة منذ ثورة ١٩١٧ إلى سنة ١٩٢٨ ، وهي السنة التي بدأ فيها تنفيذ لحظة الخمسة الأولى . وإزدهرت عدة تنظيمات ثقافية مستقلة نسبياً ، جنباً إلى جنب مع دور نشر مستقلة عن الحزب . وعكست الحرية الثقافية النسبية هذه الحرية الحزبية (بحركاتها الفنية المتشابهة التي قُبلت في المستقبلية والشكلية والتصويرية والتشييدية . الخ) – الحرية النسبية لما سمي بالحلقة الاقتصادية الجديدة في هذه السنوات . وفي عام ١٩٢٥ ، أصدر الحزب أول بيان له عن الأدب . وكان البيان تعبيراً عن موقف واضح الخلل من الجماعات المتنافسة ؛ فلم يكن هناك إلزام باتجاه معين ، ولم تكن الرقابة حادة . وشجع لوتشارسكي (أول وزير بلشفي للثقافة) كل أشكال الفن ما ظلت لا تتطوى على عداء مباشر للثورة ، ذلك على الرغم من تماثله للمحور مع أهداف جماعة الثقافة البروليتارية . أما هذه الجماعة فقد نظرت إلى الفن بوصفه سلاحاً طبياً ، ورفضت الثقافة البرجوازية رفضاً قاطعاً ، مستندة في ذلك إلى ضعف الثقافة البروليتارية بالقياس إلى الثقافة البرجوازية . وسعت الجماعة إلى تطوير فن بروليتاري متميز ، يمكن أن يوجه مشاعر الطبقة العاملة وأفكارها إلى الأهداف الجماعية ، فيصرفها عن الأهداف الفردية .

واستمرت دوجابية جماعة الثقافة البروليتارية في أواخر العشرينيات من خلال جمعية « كل كتاب البروليتاريا الروس » ، التي تحدت وطنيتها في استيلاء كل التنظيمات الثقافية المغايرة ، والتخلص من الاتجاهات الليبرالية في الثقافة (خصوصاً اتجاه تروفسكي) ، ومجدد الطريق أمام الليبرالية الاشتراكية . ولكن هذه الدوجابية لم تكن كافية من وجهة نظر التشديد الستاليني ؛ لأنها كانت مغرطة في الانتقاد إفراطها في المجاملة والمزعات الفردية . يضاف إلى ذلك أنها اغتربت بالمتطافين مع الحزب في وقت غير مناسب . وعندما انتقل ستالين من مرحلة « البروليتاريا » إلى مرحلة « الأيديولوجيا الوطنية » التي تتحالف مع كل العناصر التقدمية ، ارتاب في الحماسة البروليتارية لجمعية « كل كتاب البروليتاريا الروس » ، فحل الجمعية عام ١٩٣٢ ، واستبدلها بـ « اتحاد الكتاب السوفيتي » ، الذي أصبح أداة مباشرة لسيطرة ستالين على الثقافة ، خصوصاً بعد أن أصبح البشر عظماء على غير الأعضاء فيه . وأعقب ذلك سلسلة من القرارات الأدبية الحارقة طوال الأربعينيات وفي أوائل الخمسينيات ، وغرق الأدب نفسه في هوة الفضول للسلخ والحبكة المتكررة . وانتمى مايفوفسكي عام ١٩٣٠ . وبعد ذلك بتمتع سنوات ، أصبح فينولد بيرهولد ، المنتج المسرحي التجريبي ، الذي أثر عمله الرائد في برخت ، وأهم بالانحطاط لأنه أعلن جهاراً « أن هذا الشيء انتفاء المقيم للمسعى بالواقعية الاشتراكية لا علاقة له بالفن » ، بل اعطل في اليوم التالي لهذا الإعلان . وسرعان ما مات ، واخذت زوجته .

٤ - ٢ لينين وتروفسكي والانثرازم .

وعندما أعلنت نظرية « الواقعية الاشتراكية » في مؤتمر ١٩٣٤ جناً جدانوف بطريقة شاعرية إلى سلطه لينين ، ولكن لجوءه كان تشريهاً – في واقع الأمر – لأراء لينين في الأدب . فصيح أن لينين – فيما كتبه

الرجعية . وذلك التعارض وثيق الصلة - كما سترى - باتجاه النقد الماركسي فيما يتصل بقضية الانحياز في الأدب .

ولقد كان ليون تروتسكي (تولى اثنين من مهتمى الثورة الروسية الكبار) يقف في صف لينين أكثر ما يقف في صف جماعة الثقافة البروليتارية وجميع كل كتاب البروليتاريا الروس ، ذلك على الرغم من أن بوخارين ولوتنارسكي استغلا كتابات لينين في هجومهما على آراء تروتسكي الثقافية . ولكن كان موقف تروتسكي من الفن غير الماركسي لطيفة ما بعد الثورة يقوم على الجمع الرفيف بين الانفتاح على أكثر عناصر هذا الفن ثراءً والتقدم الفعّال لنواحي القصور فيه . وقد عبّر عن هذا الموقف في كتابه « الأدب والثورة » ، الذى كتبت مقالاته في وقت كان فيه أغلب المثقفين معادين للثورة ، وفى حاجة إلى من يكبح جماحهم . ولقد أكد تروتسكي - مثل لينين - الحاجة إلى ثقافة اشتراكية تستوعب أرقى نتاج الفن البرجوازي ، وواجه كراهة المستعبد الساذجة للتراث بقوله : « نحن الماركسيين نهمل دوماً في تراث » . ويقدر إيمانه بأن عباءة الثقافة ليس اليتيم الذى يأس فيه الحزب فيطاع ، فقد رفض التسامح التروتسكي إزاء الأعمال المضادة للثورة ، مؤكداً أن الماركسيين الرقابة الثورية البقعة وسياسة مرنة رحمة إزاء « الفنون » . وإذ كان لا يذلل للفن الاشتراكي من أن يكون واقعياً فإن ذلك لا يعنى ضيق معنى الواقعية ، فالواقعية ليست ثورية أو رجعية في ذاتها ، بل « فلسفة حياة » لا يبنى حصرها في تقنيات فنية لمفردة معينة . ورو من الحب الإيماني يبدؤى دفع الشعراء طوعاً أو كرها ، إلى الكتابة عن مداخل المصانع أو الثورة ضد الرأسمالية فحسب » . ويقدر ما كان تروتسكي يؤكد الشكل الفني بوصفه نتاجاً للمضمون الاجتماعي ، فقد عزا إلى درجة عالية من الاستقلال ، قائلًا : « ينبغي أن ننكم على العمل الفني بقانونه الخاص في المحل الأول » . ولذلك تقبل تروتسكي كل ما هو قائم في أعمال المستعبد ، التى تقوم على تحليل فني مركب ، وأدان في الوقت نفسه انصرافهم المقيم من المضمون الاجتماعي والأوضاع الاجتماعية للشكل الأدبي . ومن هنا كان كتابه « الأدب والثورة » كتاباً مزعجاً للتقاد غير الماركسيين ، لما فيه من مزج بين ماركسية جلوية مرنة ، وتقدم تطبيقي ثاقب . وإي يمكن من قبل المصادقة أن يشير ف . ر . ليشن إلى تروتسكي بوصفه « للماركسي الحظير المتقدم بالذهن » .

٤ -٣- ماركس وإنجلز والالتزام :

ومن الطبيعي أن تدعى « الواقعية الاشتراكية » انتساباً إلى ماركس وإنجلز ، ولكن أسلافها الإصلاح حقاً هم النقد والديمقراطيون الثوريون « في روسيا إبان القرن التاسع عشر ، أهم بلنسيكى وتشيرنشيفسكى ودوبر ليوفيف » . فلقد نظر هؤلاء الثلاثة إلى الأدب بوصفه تحليلًا للمجتمع وتقدّمه ، ونظروا إلى الفنان بوصفه واحداً من رجال التنوير ، ودعوا إلى عدم انغماس الأدب في التفتيش الجمالية الخفية إلى الدرجة التى تقوم على أن يكون أداة للتقدم الاجتماعي . وكان الفن - عندهم - ينعكس الواقع الاجتماعي ، ويصور ملامحه النمطية . ويمكن أن نشعر بتأثير هؤلاء الثلاثة في كتابات بلينخوف (بلنسيكى للماركسية - كما أسماه تروتسكي) ، فلقد عدّل بلينخوف من تأكيد تشيرنشيفسكى الأبعاد الدعاية للفن ، ورفض

عن « تنظيم الحزب والأدب الحزبي » (١٩٠٥) - أنكر عمل بلينخوف انتقاده لما عدّه بلينخوف من قبيل الدعاية المباشرة في رواية « الأم » لمكسيم جوركي ، ودعا إلى أدب حزين طبقي بشكل واضح قائلًا : « يجب على الأدب أن يكون ترميزاً ولساناً في آلة اشتراكية ديمقراطية واحدة عظيمة » ؛ ونذهب إلى أن الحزب مستحيل في الكتابة ؛ لأن « حرية الكاتب البرجوازي ليست سوى اعتماد مقنع على حقبة التقدم . . . فليست الأدباء اللاعزميون » ؛ وأكد أن ما يحتاج إليه الحزب هو « أدب مترواح رجب ، متصدد الأشكال ، يرتبط أوثق الارتباط بحركة الطبقة العاملة » . وقد فسّر بعض النقاد المخالفين هذه الأراء بأن المقصود بها الأدب التخلي كله ، ولكن لينين لم يقصد بهذه الأراء - في حقيقة الأمر - سوى أدب الحزب بمعناه النظري ؛ إذ كان يفكر في الكتابات النظرية عندما كتب هذه الملاحظات ، أى في كتابات المفكرين من أمثال تروتسكي وبلينخوف وبارفوس ، وفى ضرورة تصالحهم بأهداف الحزب الموحدة . وكان ذلك في وقت يحتاج فيه الحزب البلشفي إلى تضابط داخلي صارم ، في مراحله الأولى ، برغمه تنظيماً جماهيرياً .

وصحيح أن اهتمامات لينين الأدبية كانت ذات طابع محافظة ، تقتصر في مجملها على الإعجاب بالواقعية ، وتفر من التجارب المستقبلية أو التعبيرية ، وإن أثرت قيمة الفيلم السينمائي بوصفه أهم شكل فني من الناحية السياسية . ولكن لينين عموماً كان مفتوح العقل في قضايا الثقافة ؛ فقد عارض الدوجماوية المخالفة للفن البروليتاري في الخطاب الذى وجهه إلى مؤتمر الكتاب البروليتاريين عام ١٩٢٠ ، وأعلن استحالة أى قرار يصدر بخصوصيات الثقافة الجديدة . ولم تكن ثقافة البروليتاريا - عنده - تقوم على رفض الماضي ، بل على المعرفة بالثقافة السابقة ، فطالع على ضرورة العناية بكل جوانب الثقافة القبسية التى خلفتها الرأسمالية . وكتب - في « حول الفن والأدب » - يقول :

« لاشك في أن النشاط الأدبي أقل الأنشطة قابلية لطمس الخصائص الإبداعية ، وللمساواة الأدبية ، وللمسيطرة الأكثرية على الأقلية . وليس من شك في ضرورة إتاحة أكبر مجال لاتطلاق الفكر والحيال ، والشكل والمضمون ، فهذه كلها أمور أساسية بلا مراء » .

ولقد أكد - في أحد خطبائه إلى جوركي - أن الفنان يستطيع أن ينفذ الكثير من كل أنواع الفلسفة في مسائل الإبداع الفني . قد تعارض الفلسفة المصدق الفني الذى يوصفه الفنان ، ولكن للحكم هو ما يحلفه الفنان لا ما يفكر فيه . وتكشف مقالات لينين التى كتبها عن تولستوى عن إيمانه بهذا المصدق الفني ، فترسولوى الذى كان يبرع عن اهتمامات البرجوازية الصغيرة الفلاحية لا يكن يفهم التاريخ فهماً صحيحاً ، ولم يستطيع أن يتبين أن المستغل في صالح البروليتاريا . ولكن عدم فهمه للتاريخ لا يعفه عن إنتاج فن عظيم ، بل إن الأيديولوجيا الطوباوية الساذجة التى تؤطر قصصه تتضاد إلى جانب ما في هذه القصص من واقعية أسرة وتصوير صادق ، يكشف كلاهما من التعارض الكامن بين فن تولستوى وزعمه الأخلاقية المسيحية

فتعاضد دنييا يفتي التبدل الزوي للحياة البرجوازية ، بل العلاقات الإقطاعية الألائية .

وأيا كان الأمر ، فإن اتجاه ماركس وإنجلز إزاء قضية الالتزام يتكشف أفضل ما يتكشف في خطابين شهيرين ، كتبهما إنجلز إلى كاتبين للرواية قدمت كليهما إليه عملها . يقول إنجلز في الخطاب الذي كتبه إلى نيكائونسكي ، التي أرسلت إليه رواية فائرة ساذجة — إنه لا ينظر بالقطع عن أي رواية ذات ميل سياسي ، ولكن من الخطأ أن ينحاز المؤلف بشكل مباشر ، فليول السباسبية يجب أن تتبع لتقائبا من المواقف الدرامية ، فيلهل الطريقة غير المباشرة وحدها يمكن للرواية البورية أن تؤثر تأثيراً فعالاً في الوعي البرجوازي لمن يقرأها :

« إن الرواية ذات الأساس الاشتراكي تحقق غايتها كاملة ... لو استطاعت أن تحطم تفؤل العالم البرجوازي ، وتقرن الشك في طابعه الأول ، حتى لو لم يقيم مؤلفها أي حل عدد ، أو ينجز صراحة إلى جانب دون آخر ، وذلك بالوصف البقظ للعلاقات الحقيقية المتبدلة ، وتعمية الأوهام التقليدية » .

وفي الخطاب الثاني إلى مارجريت هاركنيس عام ١٨٨٨ ، اتشد إنجلز حكايتها البروليتارية عن شوارع لندن (« فتاة من المدينة ») لتصويرها جماهيري-اليسيت إند في لندن على أنها غاية في الجمود . وهعب إنجلز على العنوان الفرعي للرواية (قصة واقعية) قائلا :

« إن الواقعية — فيها أرى — تتضمن ، إلى جانب صدق التفاصيل ، صدق تقديم شخصيات عظيمة في ظروف عظيمة » .

وهاركنيس تتباهى عن النمطية الحققة لأنها تحقق في أن تعبر في تصويرها للظيفة المعاملة الفعلية عن أي إحساس بالدور التاريخي لهذه الطبقة وإمكان تغييرها ، على نحو جعل روايتها رواية « طبيعية » غير « واقعية » .

ويوضح خطابا إنجلز أن الالتزام السياسي المباشر غير ضروري في الفن القصصي (وليس مرفوضاً بالطبع) لأن الكتابة الواقعية الحققة تجسد القوى الهامة في الحياة الاجتماعية على نحو درامي ، متجاوزة بذلك الملاحظة الفوتوغرافية ، والبلاغة المفروضة للحل السياسي . وذلك هو مفهوم « الانحياز الموضوعي » الذي طوره الفلد الماركسي بعد ذلك ، حيث لم يعد الكاتب في حاجة إلى أن يفسر آرائه السياسية الخاصة في عمله ؛ لأنه لا ينحاز حقاً عن طريق ما يتكشف به عمله عن قوى حقيقة كاشنة ، تؤثر في موقف من المواقف على نحو موضوعي . والانحياز — بهذا المعنى — كامن في الواقع نفسه ، ونابع من منيح معالجة الواقع الاجتماعي ، أكثر من كونه نابعاً من اتجاه ذاتي إزاء هذا الواقع (ولقد أجبنا هذا « الانحياز الموضوعي » في ظل السالبية بوصفه « موضوعية محضة » ، واستبدل به التحيز ذاتي خالص) .

هذا الانحياز الموضوعي هو مهاد الموقف التقدي عند كل من ماركس وإنجلز ؛ فقد تقد كل منها — مستعلا عن الآخر — مسرحية شعيرة من مسرحيات لاسال ، لافتقارها إلى واقعية شكسبير الفنية ،

أن يضع الأدب في خدمة سياسة الحزب ، ويؤيد بدقة بين الوظيفة الاجتماعية للأدب وإثارة الجمالية ، وألغى على أن الفن القيم هو الفن الذي يخدم التاريخ أكثر مما يخدم المصلحة المباشرة . وأمن بليخانوف — شأنه في ذلك شأن المفكرين الثوريين — بأن الأدب « يعكس » الواقع ، على نحو جعله يسلم بإمكان « ترجمة » لغة الأدب إلى لغة علم الاجتماع ، أي إيجاد معادل اجتماعي و للثقاق الاجتماعية . وإذا كان الكاتب يحول الحقائق الاجتماعية إلى حقائق أدبية فمهمة الناقد هي فك شفرة هذه الحقائق ، أو ترجمتها على نحو يرجعها إلى أصلها في الواقع . ويتفق بليخانوف مع بلينسكي — مثلاً — يتفق معها لو كان — في أن الكاتب يعكس الواقع بأدب صورة ممكنة عن طريق خلق « أنماط » . وهذا يعني أن الشخصيات التي يخلقها الكاتب تعبر عن « فردية تاريخية » وليست مجرد تصوير لجوانب سيكولوجية ذاتية .

هكذا تدفن المواقف الاشتراكية لشرائط بلينسكي وبليخانوف بصيغتها مفردة الأدب بوصفه انكساراً نظماً للمجتمع . صحيح أن النمطية مفهوم موجود عند ماركس وإنجلز على السواء ، ولكن كليهما لا يستخدما المفهوم — في ملاحظتهما الأدبية — متقرباً إلى الخلق على ضرورة الترجيح السياسي للأعمال الأدبية . ولم يكن أي واحد من الكاتب الذين يؤثرهم ماركس — مثل إفسولس وشكسبير وجوته — ثورياً تماماً ، بل إن ماركس يابجهم — في مقالة باكورة كتبها في « صحيفة الراين » عن حرية الصحافة — النظرات الضمنية التي تتعامل مع الأدب بوصفه وسيلة إلى غاية ، لأن :

« الكاتب لا ينظر إلى عمله بوصفه وسيلة إلى غاية ؛ فعمله غاية في ذاته . ولو تحولت الكتابة عند الكاتب أو الآخرين إلى مجرد وسيلة لكان معنى ذلك التضحية بوجود الكاتب نفسه لوعدت الحاجة ... إن الحرية الأولى للصحافة تتمثل في أنها ليست تجارة » .

ولكن هناك نقطتين يجب توضيحهما في هذا السياق . أولاً : أن ماركس كان يتحدث عن الاستغلال التجاري للأدب وليس عن الاستغلال السياسي . وثانياً : أن الجزم بأن الصحافة ليست تجارة يمثل جانباً من مثالية ماركس الشاب ؛ لأنه قد عرف بوضوح بل قال فيما بعد إن الصحافة تجارة حقاً . ولكن فكرة الفن بوصفه غاية في ذاته تبرز حتى في عمل ماركس الناضج ؛ فهي موجودة في « نظريات للفلسفة » (١٩٠٥ - ١٩١٠) ، حيث يلاحظ ساركس أن « ميلتون أنتج الفروض المفردة للسبب نفسه الذي أنتجت به دودة القز الحبر » أي أن مارس نشاطاً مرتبطاً بطبيعته . « وفي «مسودات الحروب الأهلية في فرنسا » (١٨٧١) يقدّر ماركس بين بيع ميلتون قصيدته مقابل خمسة جنيهات والمثولين عن كومونة باريس الذين أدوا واجباً عاماً دون مكافأة مالية عظيمة » .

ولم يسر ماركس أو إنجلز تسوية فجوة بين الجميل استيعابا والصحيح سياسياً ؛ ذلك على الرغم من أن الليول السياسية تتدخلت بشكل طبيعي في الحكم بالقيمة على الأدب عندهما ؛ فلفقد أثر ماركس الكتاب الساخرين من كتاب الواقعية الدرياكاليين ، وكان معادياً للرومانتيكية التي عدها من قبيل الشعر الذي لا يستند إلى واقع سياسي صلب . باستثناء القصائد القصصية التي أنتجتها الرومانتيكية) ، ونظر كل الغنوم من شاتوبريان ، ونظر إلى الشعر الرومانتيكي الألائى بوصفه

والنظرية التي ترى أن الأدب « يعكس » الواقع نظرية واضحة التهاافت، خصوصاً في أكثر أشكالها ساذجة ؛ لأنها تشير إلى علاقة سلبية آلية بين الأدب والجموع ، كما لو كان العمل الأدبي أشبه بالمرآة الصافية أو الصورة الفوتوغرافية ، أي مجرد تسجيل جامد لا يحدث في الخارج . صحيح أن لينين تحدث عن تولستوي بوصفه « سرقة ثورة ١٩٠٥ » في روسيا ، ولكن إذا كانت أعمال تولستوي مرآة فلها لابد أن تكون مرآة وضعت بزوايا معينة لتجلب الواقع ، كما يقول بيرملشري ، وعمل نحو تغلوه معه مرآة مكسوة تعرض صورها في شكل متجزئ ، بحيث تكون مبعرة فيها لا تنكشف بقلوبها هي مبعرة فيها تمكس . ويعقب برتولت برشت على تشبيه المرآة نفسه - في الأورجانون الصغير للمسرح (١٩٤٨) - بأنه « إذا كان الفن يعكس الحياة فإنه يفعل ذلك بمرآة خاصة » . وإذا كان علينا أن نتحدث عن مرآة تقوم على الاختيار ، ولها انكسارات ضوئية معينة ، ويضع معتمة ، فمن الواضح أن استعارة الانعكاس « ليس لها سوى فائدة فضيلة ، ومن الأفضل أطرافها المدلول عنها إلى استعارة أكثر جدوى .

وعلى أي حال ، فيما يمكن أن يكون بدلاً لاستعارة الانعكاس مازال غير واضح إلى الآن . وإذا كانت أكثر الصيغ ساذجة لهذه الاستعارة عريقة من الناحية النظرية فإن أكثر صيغها إقناعاً تظل متطورة على قصور واضح ، كما هو الحال فيما كتبه لوكاش طوال الثلاثينيات والأربعينيات ؛ فلفظ لوكاش - في هذه الحقبة - نظرية لينين للمعرفة عن الانعكاس ، تلك النظرية التي تقرر أن كل إدراك للعالم الخارجي يقوم على انعكاس هذا العالم في الوعي الإنساني . بكلمات أخرى ، تقبل لوكاش تقليداً كاملاً للنظرية التي تلعب إلى أن لفاهيم هي - إلى درجة ما - صورة منعكسة للواقع الخارجي في ذهن الإنسان . ولكن المرحلة الحقة ليست مسألة انطباع أولي للحس ، فيما يراها لينين أو لوكاش ، بل هي « انعكاس » للواقع الموضوعي أكثر عمقا وشمولاً مما هو موجود في مظهر هذا الواقع . فلفرفة - بلغة - للمعنى - إدراك التحولات تشكل أساس مظاهر الواقع ؛ وفولات كتشفها النظرية العلمية أو الفن العظيم - فيما يرى لوكاش . ومن الواضح أن هذه الصيغة أرقى صيغ نظرية الانعكاس قيمة ، ولكن أشك في أنها تترك أي مجال للانعكاس ؛ ذلك لأنه إذا كان العقل قادراً على التفاد إلى للفولات الكلمية في التجربة الآنية فمن الواضح أن الوعي نشاط ، أو عامرة ، تؤثر في هذه التجربة فتصوغها إلى حقيقة وليس في ذلك ما ييسر لمحدث عن الانعكاس . ومن المؤكد أن لوكاش كان يريد - في النهاية - الحفاظ على الفكرة القائلة إن الوعي قوة فاعلة . ولذلك نجده - في كتابه الأخير - « علم الجمال الماركسي » - ينظر إلى الوعي الفني بوصفه تدخلاً خلافاً في العالم وليس مجرد انعكاس له .

ولقد ذهب تروتسكي إلى أن الخلق الفني « انحراف وتغير للواقع وفقاً للووانين الفن الخاصة » . ولا شك في أن تروتسكي قد أجاد ، جزئياً ، في بلورة هذه الصيغة للنسازة من النظرية الشكلية الروسية التي نظرت إلى الفن بوصفه « تقريباً » للتجربة . وأهم من ذلك أن هذه الصيغة تنقضي أي فكرة بسيطة عن الفن بوصفه انعكاساً . ويتعاط بيرملشري المحيط من تروتسكي ليمضي به خطوة أبعد ،

تلك التي كانت تحول دون تحول الشخصيات إلى مجرد بشارات للتاريخ . وأدانا كلاماً لاسان في اختياره مطلقاً غير نظمي بالقياس إلى غاياته . ولقد وجه ماركس نقداً مشابهاً لأشهر روايات يوجين سو ، وهي « خفايا باريس » ، في كتابه « العائلة المغمسة » (١٨٤٥) ، فرأى في شخصياتها المزججة تشيلاً عاجزاً .

وتكشف حلة هجوم ماركس على الميول الدراما الأخلاقية في رواية يوجين سو عن جانب آخر حاسم في معتقداته الجمالية ؛ فالرواية تناقض نفسها ، وتبطن غير ما تعلن ؛ فالباطل الذي يراد له أن يكون جذاباً من الناحية الأخلاقية ، يتكشف - دوماً - عن إنسان بلا أخلاق ، ييسر ألا أخلاقية . ومع أن الرواية تظل حبيسة أيديولوجيا البرجوازية الفرنسية ، التي ساعدت على ذوبها وإشراقها ، فلها أن تتجاوز حدود هذه الأيديولوجيا البرجوازية - أحياناً - لتوجه نواظيرها إلى وجه التحمل البرجوازي . هذا التمييز بين بعدي « الوعي » و « اللاوعي » في رواية يوجين سو هو تمييز بين « الرسالة » والاجتماعية المباشرة وما تنطوي عليه الرواية حقاً (وماركس - هنا - سبق فرويد في اكتشاف عقدة خصاء مطبورة تؤثر في الرواية) . إن هذا التمييز هو الذي مكن ماركس والتجلبز من الأعصاب بمؤلف رجيح مثل بلزاك ، الذي كان - برغم أهواله الكاثوليكية ومناصرته الملكية - صديق الشعور بالحركات المهمة في عصره ، فاندفع بقوة إدراكه الفني إلى نوع من التعاطف يتعارض مع آرائه السياسية . ولذلك وصفه ماركس - في « رأس المال » - بأنه « كان ذا إدراك عميق للموقف الحقيقي ، وقال عنه إنجلز في خطابه إلى مارجريت هاركنيس :

« كان يحكمه الذبح ، وسخرته أوجع ، حينما كان يحرك التلاذ من الرجال والنساء الذين أولاهم تعاطفه العميق » .

صحيح أن بلزاك كان يشايع الملكية ، ولكن قصصه تكشف عن إعصاب صادق بالذ أعدائه السياسيين من الجمهوريين . هذا التمييز بين المصعد الداني للعمل الأدبي والمعنى الموضوعي له (أو ما يمكن تسميته « مبدأ التعارض ») هو ما نجد أصداءه تتجاوب فيما كتبه لينين عن تولستوي^(١) ، وفيما كتبه لوكاش عن ويلزسكوت .

٤ - نظرية الانعكاس :

ولا تتصلص قضية الانحياز في الأدب عن قضية صلة الأعمال الأدبية بالعالم الواقعي ؛ فإن دعوى الواقعية الاشتراكية بأن الأدب يوجه القراء إلى المجتمعات معينة ، دعوى تقوم على افتراض مؤداه أن الأدب « يعكس » حقاً (أو يجب أن يعكس على الأقل) ، أو « يمثل » الواقع الاجتماعي بطريق مباشرة نوعاً . ومن الطريف أن كلا من ماركس وإنجلز لم يستخدموا استعارة « الانعكاس » فيما يرتبط بالأعمال الأدبية^(٢) ، ذلك على الرغم من حديث ماركس - في « العائلة المغمسة » - عن عدم صدق رواية يوجين سو فيما يصل بصورتها العصر ، وما وجد إنجلز في ملحمة هومروس من إشارات توضح تنظيم القرابة في اليونان القديمة . ومع ذلك ، فقد أصبحت نزعة الانعكاس « الجملة راسخاً في النقد الماركسي ، بوصفها وسيلة لمقاومة النظريات الشكلية التي تحصر الأدب في نطاق ضيق منعزل عن التاريخ .

بالاشتراكية ، بل رأى أن عليهم وضعها في الحسبان دون رفض لها — على الأقل .

ولقد اتصب الهجوم على لوكاش — بسبب هذا الموقف — من جبهتين ؛ فمن ناحية اطلق برخت — كما سئرى — في نقد مفهم مؤاده أن لوكاش يتجاهل تجاهلاً فادحاً أفضل ما في الفن الحديث ، وأنه يقوم بعملية تزوير لواقعية القرن التاسع عشر ، ليجعل منها وثناً لا يفترقه القرن العشرين . ومن ناحية ثانية ، هوجم لوكاش من رفاق الحزب الشيوعي بسبب موقفه القاتم من الواقعية الاشتراكية ؛ فهو لم يمس هذه الواقعية سوى مس وظيفي عابر ، واتخذ من نتائجها الضحل الموقف نفسه الذي اتخذته من الانعطاط الشكل ؛ فوضع التراث الإنساني العظيم للواقعية البرجوازية في مقابل جود أدب الواقعية الاشتراكية من ناحية ، وتدهور أدب الحركة الطليعية في العالم الرأسمالي من ناحية ثانية . ولسنا في حاجة إلى مشاركة الحزب الشيوعي دماغه عن الواقعية الاشتراكية لنقد انتقاده لبعض موقف لوكاش ؛ ذلك الضعف الذي يتجلى في الدعوى الواهية التي تدعو الكتاب إلى وضع الاشتراكية في الحسبان ؛ دون رفض لها — على الأقل . لقد كانت للواقعية التي أقمها لوكاش بين الواقعية النقدية والانعطاط الشكل مقابلة تضرب بجذورها في حقبة الحرب الباردة ، عندما كان من الضروري أن يعيد العالم الستاليني تحالفاً مع «هي السلام» من مقفي البرجوازية التقدميين ؛ فكان من الضروري التقليل من أهمية الائتزاز الثوري ، وتحويل سياسة العالم الستاليني — في هذه الحقبة — إلى تقابل مبسط بين «سلام» و«حرب» ، وبين كتاب «تقدميين» وإيجابيين يرفضون اليأس ، وكتاب «رجعيين» متحفظين يمتنعون . وبمثل ، يمكن ما كتبه لوكاش — في «الرواية التاريخية» — من ملح يحيط لكاتب الدرجة الثالثة من المعادين للفاشية سياسة مرحلة الجبهة الشعبية ، بما قامت عليه من معارضة «دعراطية» — وليست اشتراكية ثورية — لنقوى الفاشية المتزايمة . وكان لوكاش يتبنى أساساً إلى التراث الإنساني الألائ الكلاسيكي العظيم ، كما يلعب «جورج ليندبيرج» ؛ وهذا حاجله ينظر إلى الماركسية بوصفها امتداداً لهذا التراث ، وعلى نحو نتجهاوت معه الماركسية والتزعة البرجوازية الإنسانية في ذهنه ، فشكل من نتاجها هو هذا فكرى لجهة مستنيرة متزوعة ، واجهت التراث اللا حقلي الألائ الذي يبلغ ذروته في الفاشية .

٤ - الالتزام الألي والمركسية الإنجليزية :

ولقد نوشت قضية «الأدب الملتزم» في النقد الماركسي الإنجليزي بدرجة أقل من الدقة . وكانت قضية الالتزام حية في هذا النقد في الثلاثينيات من هذا القرن ، ولكن القضية استصمت على الحل بسبب الخلط الفكري الذي وقع فيه هذا النقد . ويمكن هذا الخلط — كما لاحظ روبرت ويليامز — في أن أغلب النقد الماركسي الإنجليزي سلم تسلياً تلقائياً بنظرة آلية ترى في الفن ودفع سلي منكمس للأساس الاقتصادي ، في الوقت نفسه الذي آمن فيه هذا النقد بانتطرة الرومانتيكية التي ترى في الفن إسقاطاً لعالم مثال ، ودفعاً للبشر إلى قيم جديدة . فذلك تنافس يظهر واضحاً في كتابات كريستوفر كودويل ، الذي نظر إلى الشعر بوصفه نشاطاً وطنياً ، بمعنى أنه نشاط

غير أن أثر الفن يكمن أساساً في تشويه الواقع لا في حماكاته ، وأنه إذا كانت الصورة في الفن تستجيب لجمال الواقع (كما تفعل المرأة الصافية) فإنها تندو متطابقة معه ، فلا تصبح صورة على الإطلاق . ومن هنا ، كان أسلوب «الباروك» في الفن هو نموذج كل تشاغل في عند بير ماشرى ؛ لأن هذا الأسلوب يقترض تزايد قدرة الفنان على المحاكاة بتابعه من موضوع المحاكاة . ومن ثم ينظر ماشرى إلى الأدب بوصفه حكاية ساخرة parody قوامها المفاخرة .

ويمكن للمرء القول إن الأدب لا يرتبط بموضوعه على أساس من علاقة التكماس متماثلة وحيدة الجانب . إن الموضوع في الفن متكرر ، متبته ، لا يُعاد إنتاجه بالطريقة التي تعيد بها المرأة الصافية إنتاج موضوعها ، بل بالطريقة التي يُنتج بها العرض المسرحي النص الدرامي ، أو — إذا خاطرت بجمال جسر — بالطريقة التي تعيد بها العربة إنتاج المواد التي بُنيت منها . وواضح أن العرض المسرحي شيء أكثر من مجرد «التكماس» للنص الدرامي ؛ فالعرض المسرحي (خصوصاً في مسرح برخت) تحويل للنص إلى نتاج فريد ، تحقق عملية صنعه مطلب بعها ، مرتبطة بشروط العرض ذاته . وبمثل ، ليس من المعقول أن نتحدث عن حرية «تكمس» للواد التي دخلت في صنعها ؛ فليس هناك استمرار إلى يصل المواد المصنعة للنتاج المنجز للعرض ، بل يتدخل العمل بين المواد والنتاج ليحول المواد إلى نتاج . يصبح أن المشابهة بين النتاج الفني والعربة مشابهة غير دقيقة ، فما يتميز به الفن حفا هو أنه — عندما يحول مواد إلى نتاج — يكشف عن هذه المواد ويتابعها في آن واحد . وليس الأمر على هذا النحو في إنتاج البسالة . ولكن للفرقة يمكن أن تظل قائمة ، جزئياً على ما هي عليه ، بوصفها مقارئة تصحح الفكرة التي ترى في الفن إعادة إنتاج الواقع بالطريقة التي تكمس بها المرأة صور العالم .

ويردنا التسؤل ل حول مدى تباعد الفن عن أن يكون مجرد التكماس للواقع إلى قضية الالتياز . ولقد ذهب لوكاش — في «معنى الواقعية المعاصرة» (١٩٥٨) — إلى ضرورة أن يقدم الكتاب للمحدثون بما هو أكثر من مجرد عكس سياس المجتمع البرجوازي أو ساسة مراحله المتأخرة ؛ إذ لو ظلوا كهابيين فحسب ، ما قدم فيهم سوى التشوهمات التي تقوى البرجوازية الحديثة بطابعها . فالتكماس الشاذ في الواقع لا ينتج سوى الشاذ في الفن . ولذلك دعا لوكاش الكتاب إلى تجاوز انعطاط جويس ويكت . ولم يكن من الضروري — عنده — أن يعنى الكتاب إلى نهاية طريق الإنياز حيث «السواقسية الاشتراكية» ؛ فصحهم — إن استطاعوا — أن يتوصلوا إلى إيتاعهم بما اصطلاح عليه النقد السوفيتي باسم «الواقعية النقدية» ؛ أي الفهم الإيجابي النقدي الشامل للمجتمع ؛ ذلك الفهم الذي تميز به الأدب القصصي العظيم في القرن التاسع عشر ، والذي تميز به توماس مان من بين المحدثين . صحيح أن هذه «الواقعية النقدية» أدق من «الواقعية الاشتراكية» ، فيها يلعب لوكاش ، ولكنها خطوة في الطريق على الأقل . وما يطله لوكاش من أدب العصر الحديث في القرن العشرين ، إذن ، هو نوع من العودة إلى القرن التاسع عشر ، وذلك لما رأى من حاجته ماسة إلى عودة الكتاب إلى التراث العظيم للواقعية النقدية . ولم يطل لوكاش من الكتاب الالتزام المباشر

عن أن الانزلاق إلى مصطلح « الطاقة » غير الماركسي لا يساعد على مواجهة القضية^(٩).

ولا شك في أن السؤال الشهير الذي طرحه بعض القند الماركسي على الأعمال الأدبية ليحدد قيمتها ، أمضى السؤال من صفة الاتجاه السياسي لهذه الأعمال ، وما يتصل بهذه الصفة من تعزيز فنية البروليتاريا ، إما هو سؤال يقضى إلى إهمال أسئلة أخرى من العمل الأدبي من حيث هو بناء جمالي . وتبدو خطورة الأولوية التي يجتعلها هذا السؤال بالقياس إلى الأسئلة الجمالية في كتاب لوكاش « الرواية التاريخية » ، خصوصاً حين يقول لوكاش :

« ليس المهم أن يكون سكوت أو مازون أو جبالياً من هنريش مان مثلاً ، فليست هذه هي النقطة الأساسية ، بل المهم أن سكوت ومازون ويوشكين وتولستوي كانوا قادرين على الإدراك العميق للحياة الشعبية وتصويرها في أسلوب أصيل إنساني وتاريخي بصورة ملموسة ، أكثر من الكتاب البارزين في عصرنا . »

تري ملذا تسمى عبارة « لوكاش جبالياً » سوى دلالة من قبيل : « أكثر صفاً وأصالة وإنسانية وتاريخية بصورة ملموسة » ؟ (ولنفرض الطرف عن الغموض اللاتكامل لكل هذه المصطلحات) . إن لوكاش - شأنه شأن كثير من نقاد الماركسية - يستسلم لارهاق إلى إحدى الأفكار البرجوازية عن « الجمالي » بوصفه مجرد أثر تاتري الأهمي ، لا يتجاوز الأسلوب والتقنية .

ولكن لا بد لي من الاحتراز فيما أشير إليه بهاتفت السؤال عن تقديم العمل الأدبي من الناحية السياسية بوصفه أساساً للنقد الماركسي ، فما أقصد إليه بهذا التهافت لا يعني رفض الأدب المنحاز أو التقليل من شأنه . إن المستقبليين الروس ، والتشبيبيين الذين رحلوا إلى المصانع والمزارع الجماعية^(١٠) مستهين جرائد الحائط ، منشقين حجابات القرامنة ، مثقمين عروض رحلاتهم بواسطة الراديو والقلم ، مراسلين جرائد موسكو ، والتجريبين المسرحيين من أمثال مير هولند وإروين يسكوت وريتزل بريخت ، ومئات من جماعات التهجيج التي نظرت إلى المسرح بوصفه تدخلاً مباشراً في صراع الطبقة - كل هؤلاء قد قموا بإنجازات ياقية . هذه الإنجازات تخطى الحس التاريخي ، كما هو عين للفرضية المتخلقة في النقد البرجوازي ، تلك التي ترى أن الفن شيء والهداية شيء آخر . يضاف إلى ذلك ، أن كل فن عظيم هو فن يتدلى بالحق للمحدد الذي يؤكد أن كل فن يقطع ما بينه وبين التطورات المهمة من حوله . وبغية من الحس التاريخي ، وإما هو فن يتدلى إلى مرتبة ثانوية . وما تحتاج إلى تأكيده هو مبدأ التعارض ، عند ماركس وإنجلز ، أي أن الآراء السياسية المؤلفة قد تتجه إتجاهاً معارفاً لما يتكشف عنه عمله موضوعياً . ويجب أن نؤكد بالمثل - أن السؤال عن ضرورة وجود فن « تقدمي » وإما هو سؤال تاريخي ، لا توجد له إجابة جملية واحدة صالحة لكل زمان ومكان ، فإن هناك حقاً وجماعات لا يكون فيها الالتزام السياسي السواحي « التقدمي » شرطاً ضرورياً لإنتاج فن عظيم . وهناك حطب آخرى - حقبة القاشية - لا يمكن للثقات أن يعيش فيها أوريدع ، دون أن يكون ملتزماً التزاماً واضحاً . في كل مثل الحطب ، يوازي الانحياز

يكيف غرائز البشر الثابتة لصالح غايات اجتماعية ضرورية من طريق تحويل المشاعر البشرية . والأغاني التي تصاحب الحصاد مثال سانج على هذا التكيف ، حيث « تسخر الغرائز لتلبية حاجات الحصاد بواسطة آلية أو ميكانيكية اجتماعية » هو الفن . وليس من الصعب أن نرى الصلة الوثيقة بين هذه النظرة الوصفية الساذجة إلى الفن ونظرة جدانوف ، ذلك لأنه إذا كان يمكن للفن أن يساعد في الحصاد فيمكن له أن يحفز العمال على إنتاج الصلب . ولكن كودويل يوحى بين هذه النظرة وصفية من الصيغ المثالية الرومانتيكية أكثر قرباً إلى شيل منها إلى ستالين ، خصوصاً حين يلجأ إلى « أن الفن نشبه بمصباح سمري يسقط نفوسنا لحظة في الكون ، وعلينا بأننا نستطيع تغيير الكون حسب رغبنا ، أي تغييره بقبلي حاشتنا » . هذا التحول من الغريزة إلى الرغبة أمر شائق حقاً ، يفنومه الفن عاملأ مساعداً يعين الإنسان على أن يكيف الطبيعة مع نفسه ، بل أن يكيف نفسه معها . ويشبه هذا الخلط من الأفكار البرجوازية والرومانتيكية من الفن - في بعض جوانبه - « الرومانتيكية الثورية » الروسية ، إذ يلتقي كلاهما حول إضافة الصورة المثالية لما يمكن أن يوتيحه إلى التصوير المخلص الذي يلجأ على ما هو موجود حقاً ، في سبيل بحث البشر على تحقيق إنجازات أخرى . ولكن الخلط يتضاعف عند كودويل بفصل التأثير القوي للرومانتيكية الإنجليزية ، التي رأت في الفن تجسيدا لآلام من القيم المثالية . ويحاول كودويل أن يوفق بين التفسيرين في الفصل الأخير من كتابه « الوهم والواقع » ، داعياً الشعراء والمثقفين - « أمثال أودن وسبنسر - إلى نيل مراهقهم البرجوازي ، ويدل أنفسهم في سبيل الالتزام بتقافة البروليتاريا الثورية . والمفارقة الساخرة - في الموقف - أن فكرة الشعر الذي يسقط « حلم » الإمكان المثالي في نفسها فكرة من أفكار الميراث البرجوازي . يستهين البرجوازي - كودويل عن الانغلاقات من تناقضه الفكري ، وما يترتب على ذلك من عجزه عن اكتشاف نظرية جديلة في علاقة الفن بالواقع ، فظل الشعر - عنده - توجيهاً فعلاً للطبقات الاجتماعية ، وحلماً طوباوياً في الوقت نفسه .

وكان النقد الإنجليزي الآخرون عن أمثال الماركسية في الثلاثينات والاربعينات حازمين - مثل كودويل - من تمجيد العلاقة بين الفن والواقع . وقد أثر جهد كودويل في واحد من أقوم النقاد الماركسيين لهذه المرحلة ، وهو جورج طومسون في خراسته عن « إسكول وأيتا » (١٩٤١) . ولكن دراسة طومسون الواردة عن الكيفية التي تجسد بها الدراما اليونانية الأشكال الاقتصادية والسياسية المتغيرة للمجتمع البرتال أكثر إثارة للإعجاب من أطروحاته التي تثير آثاراً خطي كودويل ، والتي انطوت على التسليم بأن مهمة الفنان هي جمع غزوة الطاقة الاجتماعية ، ليخلق منها وهماً متحرراً ، يدفع البشر إلى عدم تقبل العالم على حالته . أما إليك وست فقد نظر إلى الفن - في كتابه « الأزمة والاند » (١٩٣٧) - بوصفه طريقة في تنظيم « الطاقة البشرية » ، وحدد قيمة الأدب بتجسيده الطبقات الإنتاجية للمجتمع ، ودل نحو ما يقلل منه الكتاب العالم على حالته ، بل يعيد خلق هذا العالم ، كاشفاً عن طبيعته الحققة بوصفه نتاجاً مبنياً . ويوظف الكاتب في الفراء طبقات مثالة عندما يوصل إليهم الإحساس بالطاقة المتجدة ، وليس مجرد إشباع رغباتهم الاستهلاكية . ولكن هذا الطرح للفرضية يظل طرماً غامضاً غير عديد ، يرغم ما فيه من خيال ، فضلاً

٥ - ٧ ولتر بنيامين .

ويتركز للبحث الذي أجتهه الناقد الألماني ولتر بنيامين على معالجة هذا الجانب^(١٠)، حيث يلاحظ - في مقاله الرائد « المؤلف منتج » (١٩٣٤) - أن النقد للآرستقراطية اعتمد أن يطرح السؤال الخاص بموضع العمل الأدبي بالقياس إلى علاقات الإنتاج في عصره، بدلاً أن يطرح السؤال عن موضع العمل الأدبي داخل علاقات الإنتاج في عصره . وما يقصد إليه بنيامين من طرح هذا السؤال البديل هو أن نقد يعتمد على تقنيات معينة من الإنتاج، شأنه في ذلك شأن غيره من أشكال الإنتاج ؛ أي يعتمد على أنماط معينة في الرسم والنشر والعرض المسرحي . . الخ . هذه الأنماط جزء من القوى الإنتاجية للفن، وجانب من مرحلة من مراحل تطور الإنتاج الفني، تتضمن مجاًماً من العلاقات الاجتماعية بين الفنان المنتج والمتلقي المستهلك . ولقد أشرت من قبل إلى أن المركزية ترى أن كل مرحلة من مراحل تطور أنماط الإنتاج تنطوي على علاقات اجتماعية معينة للإنتاج، وأن كل مرحلة تختص بالثورة عندما تتعارض قوى الإنتاج مع علاقاته، وعلى نحو لا بد أن يطرأ معه تطور قوى الإنتاج الرأسمالية العلاقات الاجتماعية الإقطاعية التي تصوق حركته، أو تدمر الاشتراكية العلاقات الاجتماعية للرأسمالية، عندما تتصوق الأخيرة التطور التكاملي لثروة المجتمع وتوزيعها العادل .

وتتمثل أصالة بنيامين في تطبيق هذه النظرية على الفن نفسه، وعلى نحو يتقدمه الفنان الثوري طلياً بإعادة النظر في قوى الإنتاج الفني المتاحة، فلا يتقبلها تقبلاً سلبياً، بل يطور منها ويؤزرها، علاوة على خلق علاقات اجتماعية جديدة بينه وبين المتلقي، وبطريقة تزيج العائق الذي يقصر قوى الفن على ملكية خاصة لأقلية تحتكره، لتصبح ملكية الفن ملكية عامة متاحة للجميع . ولا شك في أن السبيل والرايو والتصوير التلفزيوني والتسجيلات الموسيقية توسع إلى أقصى درجة من نطاق ملكية قوى الفن . ومهمة الفن الثوري هي تطوير هذه الوسائل الجملية للاتصال، وبالقدر نفسه تغيير الأنماط الأقدم للإنتاج الفني . وليس ذلك من قبيل دفع رسالة ثورية عبر وسائل اتصال موجودة، بل هو أمر تروى وسائل الاتصال نفسها . إن بنيامين ينظر إلى الصيغة، مثلاً، بوصفها وسيلة تلتقي الاتصال التقليدي بين الأنواع الأدبية، وتزيج الحاجز الذي يفصل بين الكاتب والشاعر، وبين الباحث والمتلقي، بل بين المؤلف والقارئ (ما ظل قارئ الصيغة على استبعاد دائم لأن يصبح كتاباً) . وبمثل، فإن الأسطوانات والتسجيلات الموسيقية تتجاوز الشكل المعروف لقاعة « الكونسير »، وتجعل منه شكلاً جديداً . أما السينما والتصوير التلفزيوني فغير كلاهما تغييراً جذرياً من أشكال الإدراك التقليدية، ومن ثم التغيرات والعلاقات التقليدية للإنتاج الفني . ومن الضروري - والأمر كذلك - ألا ينشغل الفنان الثوري بموضوع فنه فحسب، بل بوسائل إنتاجه بالقدرة نفسه، فالالتزام ليس مجرد تقديم آراء صحيحة سياسياً في الفن، بل يربط بالكيفية التي يعيد بها الفنان بناء الأشكال الفنية المتاحة، وعلى نحو يقتضيه معه كل من المؤلفين والقراء والمشاركين في هذا الالتزام^(١١) .

ويجود بنيامين إلى هذا الموضوع مرة أخرى، في مقاله عن « العمل الفني في عصر الاستهلاك الصناعي » (١٩٣٣)، فيلعب إلى أن

السياسي الراعي القدرة على إنتاج فن مهم ثقافياً . ولا تقتصر هذه الحقب على الفاشية فحسب ؛ فهناك مراحل أقل حدة، يتحدر فيها الفن في المجتمع البرجوازي إلى مرتبة ثانوية، ويغسلها عاجزاً ؛ لأن الأيديولوجيا المعقدة التي يبيع منها - والتي لا تملك ما هو مثير - قد قلقت قدرتها على الإنتاج بأي شيء . في مثل هذه المراحل، تصبح الحاجة ملحة مرة أخرى إلى فن ثوري واضح . وتلك قضية لا بد من معالجتها معالجة جادة، سواء كنا نعيش هذه المرحلة أو لا نعيشها .

٥ - الفن المنتج :

٥ - ١ الفن الإنتاج :

حدثت حتى الآن عن الشكل والسياسة والأيديولوجيا والوعي، ولكنني لم أتناول من حقيقة بسيطة واضحة يرميها كل إنسان، ناهيك عن المؤرخين . إن الأدب يمكن أن يكون مهلهل أو نتاجاً لوعي اجتماعي، أو علماً من الرزية، ولكنه صناعة أيضاً؛ ذلك لأن الكتاب ليس مجرد بنية لغوية بل هو - فضلاً عن ذلك - سلعة تنتجها ناشرون ويبيعونها في الأسواق لتحتق ربحاً . وليس المسرح مجموعة من النصوص الأدبية فحسب، بل هو - فضلاً عن ذلك - عمل رأسمالي، يعمل فيه أناس مؤلقون وخارجون ومثليون وعاملون (مسرح) إنتاج سلعة مرتبة يستهلكها المشاهد . وليس النقد مجرد عمل نقدي، فهم أكاديميون (عادة) تستأجرهم سلطة إحصاء الطلاب الإحصاء الأيديولوجي للزاد وظائفة داخل للجمع الرأسمالي . وليس المؤلفون مجرد نقلة للأدبية المعقدة المجاورة للفرد فحسب ؛ فهم معلون تستأجرهم دور النشر لإنتاج سلعة رابحة في السوق . ولقد قال ماركس - في « نظريات نقد الفنون » - « ليس الكتاب معلماً بقدر ما ينتج فحسب، بل بقدر ما يمكن الناشر من الربح، ويعمل مثلاًل أجراً » .

ومعنى بنا أن نتذكر ذلك كله ؛ فالقن قد يكون أرقى ما يتوسط المنتجات الاجتماعية من حيث علاقته بالأساس الاقتصادي، فيما لاحظ إنجلترا، ولكنه جزء من ذلك الأساس الاقتصادي من منظور مغاير ؛ فهو نوع من الممارسة الاقتصادية، وغط من أنماط إنتاج السلعة . وقد السهل جداً أن ننسى التناقض هذه الحقيقة، بما فهم نقد المركزية؛ ذلك لأن الأدب يتعامل مع الوعي الاجتماعي، وبغريتنا نحن الدارسين - بأن نتبع بالعمل داخل هذا المجال فحسب . والتناقض الذين أحرص هم - في هذا القسم - هو أنهم الذين أدركوا أن الفن شكل من أشكال الإنتاج الاجتماعي . وهم لم يدركوا هذه الحقيقة بوصفها حقيقة خارجية، تقع خارج الأدب، حيث مجال علم اجتماع الأدب، بل بوصفها حقيقة تتحد طبيعة الفن نفسه إلى أبعد حد . إن هؤلاء النقاد - وبخاصة ولتر بنيامين وبرتولوت برخت - ينظرون إلى الفن، إبتداءً، بوصفه ممارسة اجتماعية وليس موضوعاً لتحليله تحليلاً أكاديمياً . صحيح أننا يمكن أن ننظر إلى الأدب بوصفه نصاً، ولكننا يمكن أن ننظر إليه - في الوقت نفسه - بوصفه نشاطاً اجتماعياً، أي بوصفه شكلاً من أشكال الإنتاج الاجتماعي والاقتصادي، يوجد جنباً إلى جنب مع بقية أشكال هذا الإنتاج، وفي علاقة متبادلة معه .

وليد برخت إلى أن النظرية الجمالية التي يقوم عليها هذا النوع من المسرح تمسك بقيدة البيولوجية ، مؤداه أن العالم معطى ثابت لا يمكن تغييره ، وأن وظيفة المسرح هي تقديم تسليية تغدأ أولئك الذين يقعون في شركها هذه النظرية . ويواجه برخت هذه النظرية الجمالية بنظرية مضادة ، مؤداه أن الواقع عملية من التغير المتقطع يصنعها البشر ، وأن المسرح ليست مهمته أن يعكس واقعاً ثابتاً بل واقعاً متحركاً ، تظهر فيه الشخصيات والأحداث بوصفها إنتاجاً لزمانها الخاص ، على نحو يحدد بيننا وبينها ، ويبرز اختلافها عنا واختلافنا عنها ، وبطريقة تدعو معها للمسرحية نفسها نموذجاً لعملية الإنتاج هذه ، أي لتدوّل انتمكساً في الواقع الاجتماعي وليست انتمكساً عن ، وهذا الواقع . ويدل أن تعرض المسرحية بوصفها لحظة مصمتة ، وبطريقة توحى بأن الحدث فيها قد تحدد من الخارج ، تعرض المسرحية بوصفها كياناً متقطعاً ، يقدم على تعارض خارجي ، يشجع المتفرج على تكوين رؤية مركبة ؛ رؤية تنبهي إلى الإمكانات المتعددة المتصارعة في أي موقف من المواقف . ويدل أن يتضمن المظنون أدوارهم يتدورون على البتاعدها ، كى يشعريهم المتفرج بوصفهم مثّلين على غشبة مسرح ويسوا شخصيات من شخصيات الحياة اليومية ؛ فهم يعرضون هذه الشخصيات التي يمثلونها (ويعرضون أنفسهم في عرضهم لما دون أن يتقمصوها ، وعلى نحو لا يؤدون معه دوراً بل يمثلون بدور ، كما لو كانوا يذللون هذا الدور على شيء أو فكرة ، أو يمثلون على تملأ لنفياً بماحورون إحصاله من خلال العرض . ويظهر ما يتوصل الممثل في هذا النوع من العرض - بمجموعة من الإيماءات التي تثنى بالعلاقات الاجتماعية للشخصية ، والأوضاع الاجتماعية التي تجمله - ما هو مثل - بشكل على هذا النوع دون ذلك فوق غشبة المسرح ، فإنه لا يدهي - عند نطقه بكلمات الدور - علم معرفته ما سوف يحدث ، بل يبدى هذه المعرفة ، لأنه يؤمن بحكمة برخت الثاقلة : « المهم هو ما يصبح منها » .

أما المسرحية نفسها لأنها لا تتشكل بوصفها لحظة عضوية ، تشد المثقلى بما يشبه التثنيق للمناطيس من البداية إلى النهاية . إنها على الضد من ذلك ، متباينة في شكلها ، لا تساب بطرقة آلية ، وتطوى على تداخلات ، وتتجمع مشاهد بطرق تطل الترفعات العرفية ، لتتلف المثقلى إلى التثنيق للتقديس في العلاقات الجدلية بين الأحداث . ويتقطع انتظام الوحدة العضوية في المسرحية البرشخية باستخدام وسائل فنية عظيمة ، منها الفيلم السينمائي ، والبرسكوتوات الحلفية ، والأغنية ، والرقص ، دون أن يمتزج هذه الأشكال امتزاجاً سلساً ، بل لتقطع الحدث بدل أن تساعدة على اكتماله الحكم . وملك كله ، يذلق الكلاب المسرحى المثقلى دفعا إلى لون من الحيرة المركبة بالأوجه المتعددة من الأنماط المتصارعة في العرض ، وعلى نحو يقضى معه في مثل التثنيق ، إلى الأخراب هذا المثقلى من العرض ليمته أن يتحد المسرحية الاتحاد الوجداني الذي يشل قوى الحكم التقديس عنه . إن فعل التثنيق قرين عرض تجربة مألوفة في ضوء غير مألوف ، على نحو يذلق المثقلى إلى اختيار الانجملات وأنواع السلوك التي كان يسلم يا سلفاً ، فهو نقض فعل الإياع في المسرح البرجوازي ، ذلك المسرح الذي يقوم على تطبيع أشد الحماوت

الأعمال التراثية في الفن كانت تحيط بها « هالة » من التثنيق والتثنيق والتباعد والديومة . ولكن الاستنساخ الآلى للرسم ، مثلاً ، نقض على هذا التثنيق ، وأحل على اللوحة القوية نسخا شعبية ، فحطم بذلك من هالة الفن المتروحد المتثنيق ، وأتاح للمشاهد أن يرى اللوحة حيث يشاء وحين يشاء . وإذا كان « البروتري » يحافظ على تباعده عن الموضوع فإن مجرد آلة التصوير تنقل إلى الموضوع ، وتقرب بينه وبين المشاهد إنسانياً ومكانياً إلى أبعد حد ، فتقضى على أي سحر غامض ينطوى عليه الموضوع . يضاف إلى ذلك أن الفيلم في آلة التصوير يجعل الناس جميعاً خبراء ، ماحظوا لقادرين على التقاط الصور الفوتوغرافية ، فتهدم الشهيرة التقليدية لما سمي « الفن الرائي » . وإذا كان الرسم التقليدي يفتح لنا التأمل المحدث بسكونه فإن الفيلم السينمائي يغيره دوماً من إدراكنا ، ويعرضنا إلى صدمات لا يتوقف تأثيرها ، صدمات لا تنقطع من حيلة للتدنية الحديثة التي تنيش فيها ، والتي تتميز بصدام الأحاسيس المتقطعة المتجزئة . وإذا كان ناقد تقليدي مثل لوكاش ينظر إلى هذا التثنيق بوصفه علامة عزلة على تجزؤ التكامل الإنسان ، في ظل الرأسمالية ، فإن بينامين يكشف في هذا التثنيق إمكانات إيجابية ، ويرى فيه مهداً لأشكال فنية تقليدية ؛ فمشاهدة فيلم ، والسير في زحمة مدينة ، والعمل على آلة - كلها تجارب صاعدة ، تجرد للموضوعات من حالتها . وتقنية الإنتاج ، هي المعادل الفني لذلك كله ، فالمتفرج (أي الوصل بين العناصر غير المتشابهة لإحداث صدمة في وعي المشاهد) هو لبداً الأساسى للإنتاج الفني في عصر التكنولوجيا ، فيما يرى بينامين^(١٧) .

٣ - برتولت برخت والمسرح للمحمى :

ولقد كان بينامين صديقاً حياً لبرتولت برخت وأول نصيره ، بل إن التوافق الفكري الذي جمع بين الاثنين أشبه بفصل من أمتع فصول تاريخ النقد الأدبي للماركسي . لقد رأى بينامين في مسرح برخت التجسّر (للمسرح للمحمى) نموذجاً لما يمكن أن يصل إليه الفنان من قدرة على التغيير في المحتوى السياسي للفن ولذوات إنتاجه في آن واحد . رأيه ذلك أن برخت « نجح في تغيير العلاقات الوظيفية بين غشبة المسرح والمثقلى ، وبين النص والمتج ، وبين المتج والمثل » . وإذا كان برخت قد حطم المسرح الطبيعي التقليدي تحطياً علقى معه تروماً جديداً من الدراما ، فقد كان هذا النوع بمثابة نقد للدهاوى البيولوجية للمسرح البرجوازي ؛ فقد يتخلص في عبارة برخت الشهيرة من « فعل التثنيق » . لقد أكد برخت أن للمسرح البرجوازي يقوم على « الإياع » والتسليم بأن العرض المسرحى يعيد إنتاج العالم على نحو مباشر ، عاقفاً من وراء ذلك إلى حث المثقلى على التعاطف مع العرض بخلاف الإياع ، وتقبل العرض نفسه بوصفه شيئاً حقيقياً يفتن المشاعر ، وبطريقة تتحول معها المثقلى إلى مستهلك سلبى لموضوع فنى يستهلكه بوصفه حقيقة ثابتة ، دون أن يتجر المسرحية هذا المثقلى أو تدعله إلى التفكير في الكيفية التي تقدم بها المسرحية شخصياتها وأحداثها ، أو الكيفية التي يختلف هو بها على تقديمه المسرحية . ولأن الإياع الدرامى كل تام من حيث الظاهر ، في هذا المسرح البرجوازي ، ولأنه يغنى حقيقة كونه مصنوعاً ، فإنه يمنع المثقلى من التفكير التقديس في كل من أسلوب التقديم والأحداث المقدمة .

العمل الفني . يضاف إلى ذلك ، أنه إذا كان تغير التكنولوجيا الفنية يقضى إلى تغير العلاقة التي تصل بين الفنان والمتلقي ، فإن ذلك التغير يقضى إلى تغير العلاقة بين الفنان وغيره من الفنانين . إننا ننكر تلقائياً في العمل الفني بوصفه نتاج مؤلف فرد متعبد عن الآخرين . ومن المؤكد أن هذا التفكير يرتبط بالكيفية التي يتم بها إنتاج أغلب الأعمال الفنية . ولكن وسائل الاتصال الحديثة ، أو الوسائل التقليدية للمحولة ، تتيح إمكانات نظرية جديدة في مجال التمازج بين الفنانين . ولم يكن إدوين سكوتور (المخرج للمسرح التجريبي ، الذي تعلم منه برخت الكثير) ليتردد في الاستمالة بجثة كاملة من المسرحيين لتعمل معه في المسرحية ، بل يفرق بين المؤرخين والاقتصاديين وعلماء الجمال لمراجعة العمل .

ولا يتفصل التحليل الجديد الذي تطرحه النظرية للمؤلف عن هذا السياق . إن المؤلف منتج أساساً ، ومثال - من حيث كونه منتجاً - أي صانع آخر في عمليات الإنتاج الاجتماعي . ولذلك ، يعارض كل من بنيامين وبرخت المفهوم الرومانتيكي الذي يرى في المؤلف خالقاً ، أو كائناً علوياً يستنصر خلاقته بطرق خفية من العلم ؛ فمثل هذا المفهوم المرتبط بالإلهام الفردي يمتد استحالة التفكير في الفنان بوصفه صانعاً : له بجلوه المرتبطة بتاريخه محدد ، ويمارس عمله بأدوات خاصة متاحة له . ولقد كان ماركس وإنجلز على وحى يخطر هذا المفهوم الصوفي في الفن في نقد هماراوية (نرجون سو) ، فذهبوا إلى فصل العمل الفني عن صاحبه « من حيث هو ذلك تاريخية حية » إنما هو « تشجيع لقوة إحصار تنطلق بها الكتابة » ، حل نحو يقضى إلى تجريد الفن من تاريخيته ، ويحول العمل الأدبي إلى معجزة غريبة بلا دافع محدد .

ويتصلد بير ما شري - بدوره - لمفهوم الفنان الخالق ؛ فالأولف - عنده - منتج في المحل الأول ، يعمل في مواد معينة ، هي الأشكال والقيم والأساطير والرموز والأيدولوجيات ، ليستخرج منها نتاجاً جليداً . ولكن المؤلف لا يصنع المواد التي يعمل فيها ، بل تأني إليه هذه المواد مصمتة سلفاً ، ليحل فيها ، حل نحو ما يجمع العامل في مصنع لتجميع السيارات إنتاجه من مواد سابقة التجهيز . ويدين مائثري في هذا الفهم إلى جهد لوى التوسير الذي زوده بمفهوم و الممارسة و praxis ، خصوصاً حين يقول التوسير :

« أضحى بالممارسة عمداً أي عملية لتحويل أي مادة عام منطقة جديدة إلى إنتاج جديد ، ذلك التحويل الذي يتأثر بعمل إنسان محدد ، ويقوم على استخدام أدوات محددة للإنتاج » .

هذا الفهم للممارسة يعطين في الفن ؛ لأن الفنان يستخدم أدوات إنتاج محددة ، أي تقنيات خاصة به ، ليحول مواد اللغة والتجربة إلى إنتاج محدد . وليس هناك أي سبب يجعل من هذا التحول المتميز أكثر إحصازاً من غيره⁽¹⁴⁾ .

أما الجانب الثالث من النظرية ، الذي يعيد تحليل العمل الفني نفسه ، فإنه يردنا إلى مشكلة طبيعة الفن . إن المسرح البرجوازي - فيها رآه برخت - يهدف إلى مجرد لئس العابر للامتيازات على نحو يلائم تلقاً زائفاً . وما يحدث في هذا المسرح يحدث مع بعض نقاد الكركسية ، خصوصاً لوكاش ، في رأي برخت أيضاً . ولا شك أن

غريبة ، وتعبئة المشاهد لاستهلاك الغريب وغير المؤلف استهلاكاً غريباً . ومادام المشاهد في المسرح البرخسي يخلو مؤهلاً لإصدار الأحكام على العرض والأحداث التي يحسها هذا العرض ، فإن هذا المشاهد يخلو غيراً مشاركاً في عمارة ذات نهاية مفتوحة ، بعد أن كان مجرد مستهلك لموضوع استهلاكه بعبء عنه . ولذلك ، فإن نص المسرحية نفسه نصاً مؤقثاً دائماً . قد يعيد برخت كتابة ذات النص نتيجة استجابات للمشاهدين ، أو يشجع الآخرين (وقد فعل) على المشاركة في إعادة الكتابة ، ولكن على نحو يتخلو معه المسرحية بمثابة تجربة يتم اختيار فرعيها القبلية باسترجاع آثار العرض ؛ فهي تجربة لا تكتمل بلداتها بل بإدراك المشاهد لها . أما دار العرض المسرحي فتضو حاراً لا حل فيها للأوهام ، أقرب إلى المجمع الذي يضم المعمل والسيرك وقاعة الموسيقى وساحة الألعاب الرياضية وقاعة المناظرات ؛ فهي دار مسرح وعلمي ؛ يوافق عصر العلم . ومع ذلك كله ، يؤكد برخت كل التأكيد حاجة المتلقي إلى الاستمتاع ، وضرورة أن يستجيب المشاهد للعرض استجابة « حسية مرحة » (بل يود لو دخن المشاهدون ، لو ساعدتهم التذنين على وضع الاسترخاء للتأمل) . وإذا كان حل المشاهد « أن يتفكر في الحدث » ، وأن يرفض التعليل السليم له ، فإن ذلك لا يعني نيل الاستجابة الانفعالية (« ولله يفكر وهو يشعر ، ويشعر وهو يفكر ») .

٥ - ٤ الشكل والإنتاج :

يقدم مسرح برخت ، إذن ، مثالا عمليا على نظرية بنيامين عن الفن الثوري الذي يغير أبعاد إنتاج الفن بدل أن يفتح بما هو متاح منها . وإحدى أهم هذه النظرية ليست من أيتكار بنيامين تماماً ؛ فلقد تأثر فيها بأفكار السطيفيين والتشيديين الروس ، كما تأثر ببعض أفكار الدادية والسرالية فيما يتعلق بوسائل الاتصال الفني . ولكن النظرية تطور راق متميز رغم ذلك . وصفت - في هذا المقام - أن أبحاث مناقشة موجزة ثلاثة من الجوانب الترابطة للنظرية . يتمثل أونها في المعنى الجديد الذي تطرحه النظرية للشكل ، ويتصل ثانياً بالتحديد الجديد الذي تتضمنه النظرية لمفهوم المؤلف ، ويتصل آخرها بما قامت به النظرية من إعادة تحليل النتائج الفني نفسه .

إن الشكل الفني الذي ظل منطقة يحيطها علم الجمال بالمصاغة لوقت طويل ، قد أصبح يتولى حل بعد جديد في أعمال برخت وكتابات بنيامين . لقد أوضحت أن الشكل الفني يحدد أبعاد الإدراك الأيديولوجي ، ولكن هذا الشكل قد أصبح يحدد وضعا ميتا من العلاقات الإنتاجية بين الفنانين والمتلقين⁽¹⁵⁾ . صحيح أن أبعاد الإنتاج الفنية في المجمع (كإمكان أن يطبع للمجمع آلاف النسخ من النصوص ، أو يقتصر الأمر على مجرد خطوطات تتداولها الأيدي في دائرة محدودة) عامل حاسم في تحديد العلاقات الاجتماعية بين المنتجين و « المستهلكين » . ولكن هذه الأبعاد عامل لا يقل حساً في تحديد شكل العمل الفني نفسه ؛ فالمعمل الذي يباع في السوق للآلاف المجهولة يختلف اختلافاً بيناً في شكله عن العمل الذي يتم إنتاجه داخل نظام تعامل محدد ؛ فلما مثلاً تختلف المسرحية للمعدة للمسرح الشعبي في أفراسها الشكلية عن تلك التي تنتج لمسرح خاص (تجريبى) محدد الكركسية . ولذلك ، فإن علاقات الإنتاج الفني هي علاقات داخلية في الفن نفسه ؛ بمعنى أنها تسهم داخلياً في تشكيل

على التقيض منه ومن صلته بنيامين ، فكلاهما يؤمن بضرورة الانطلاق من « الأيام الجديدة الغامضة » . وفقدوا كان لوكاش ينظر إلى الأشكال الطبيعية في رية ، كان برخت ينظر إلى هذه الأشكال على أنها ذات قيمة كبيرة ؛ فهي تجسد لاهوتات متجددة اكتسبها الإنسان ، كتجارب . ولا علاقة للوكاش بمثل هذه القدرة ؛ فهو مشغول قديم لا يتفنن سوى استحضار أرواح الشخصيات العظمى في أقب القرن التاسع عشر . وقد تنمى هذه الشخصيات إلى وضع تاريخي لعلالات اجتماعية ، لكنها لا يمكن أن تعود إلى الحياة مرة ثانية . وعلينا - والأمركلك - أن نبحث عن أنماط مختلفة من الشخصيات ، مختلف اختلافا جديرا عن الأنماط القديمة لهذه الشخصيات . وإذا كانت الاشتراكية تشكل فردا خفيا فإنها تستلزم شكلا مختلفا بهم في تشكيل هذا الفرد .

وليس معنى ذلك أن برخت يتخذ من مفهوم الواقعية ، بل يهدف إلى توسيع ألقها :

« يجب أن يكون فهمنا للواقعية فيها سياسياً رحيماً ، يتجاوز كل الأرواح . . . ولا ينبغي أن تقتصر في فهم الواقعية على أعمال خاصة قديمة ، بل علينا أن نستعمل كل أداة ممكنة - جديدة أو قديمة ، جُربت أو لم تجرب - مأخوذة من الفن أو من غيره - لنصور للبشر الواقع في شكل يهيئهم على التحكم في هذا الواقع » .

وليس الواقعية - هذا المعنى - مسألة نوع أو أسلوب أدبي محدد ، أرحق - مجرد شكل « بل هي نوع الفن الذي يكشف القوانين والتطورات الاجتماعية ، ويعرض الأيديولوجيات السائدة ، عندما يتبنى وجهة نظر الطبقة التي تطرح أوسع الحلول للمشكلات الاجتماعية . ولا يتطلب هذا النوع من الكتابة إمكان التمتع في الواقع بالضرورة ، بل المعنى الضيق لحق أنسجة الأشياء ومظاهرها ، بل يتسع هذا النوع لأوسع استخدامات الفانتازيا والاختراع ؛ وليس كل عمل يمتدح الشعور الحقيقي بالمعالم عملاً واقعياً بالضرورة⁽¹⁰⁾ .

« - الوحي والانتاج :

يتيح لنا موقف برخت - على هذا النحو - حلاًجاً للريبة السبائية الجملدة إزاء الأدب التجريبي ، التي كانت مسئلة عن تشويه عمل مثل « معنى الواقعية المعاصرة » للوكاش . وتتضمن النظرية الجمالية التي طرحها برخت ويتبين نقداً نسبياً للدعوى التالية التي ترى أن التكامل الشكلي للعمل الأدبي يكشف عن ضياح الاختلاف في الحاضر ، ويتبا بالاختلاف في المستقبل . وذلك دعوى ذات مبررات طويلة ، يبدأ جيجل ، وعر شيلر وشيلينج وينتهي بهيرت ماركوز . ولقد ذهب جيجل - في « فلسفة الفن » - إلى أن دور الفن يتنقل في إثارة كل قوى الروح الإنسان ، والوصول بهذا الروح إلى أكمل درجات التحقق ، لحفز الإنسان على الوحي بترانه الخلاق . أما ماركس فقد ذهب إلى أن المجتمع الرأسمالي يحادي الفن ويضرب به ، ويجز كل نتاج اجتماعي إلى سلمة للبح ، لما ينظر عليه هذا

المعركة التي اشتملت بين الاثنين - لوكاش وبرخت - حول قضية الواقعية والتعبيرية - في الثلاثينيات - هي واحدة من أهم للماركس الخامسة في النقد الماركسي . لقد كان لوكاش - كما رأينا من قبل - ينظر إلى العمل الأدبي بوصفه « وحدة تلافية » ، توفيق بين المتناقضات الرأسمالية ، أي توفيق بين الجوهر والمظهر ، وبين المعنى والمجرد ، وبين الفردى والوحدة الشاملة للمجتمع . وكان يرى أن الفن يعيد خلق الوحدة والتألف ، لينتج على هذه المتناقضات التي تمثل جوانب الاغتراب . ولم يكن برخت يرى في هذه النظرة سوى حيز رجمي إلى الماضي . ومهمة الفن - عنده - هي الكشف عن هذه المتناقضات وليس تجاهلها ؛ فالقن يكشفه عن هذه المتناقضات يستثير البشر ، ويدفعهم إلى إزاحتها من الحياة الفعلية . ولكن يفتق الفن هذه المهمة ، فمن الضروري ألا يكون العمل الفني كاملاً الكمال المتكامل في ذاته ، أي لا يكتمل إلا بالطريقة التي يستخدم بها ، ومن خلال فعل الممارسة الذي يعمل من عملية الاستهلاك جانباً من عملية الإنتاج . وكان برخت يتابع - في هذا المنظر - ما سبق أن أشار إليه ماركس في كتابه « إسهام في نقد الاقتصاد السياسي » ، حيث أكد أن الإنتاج لا يكتمل من حيث هو إنتاج إلا بعملية الاستهلاك ؛ وما قاله - في « الأسس » - من « أن الإنتاج لا يخلو موضوعاً لذات فحسب ، بل ذاتاً لموضوع في الوقت نفسه » .

« - واقعية أم حذالة :

وكان يكمن وراء هذا الصراع بين برخت ولوكاش خلاف عميق الجذور في قضية الواقعية ؛ وهو خلاف كان له بعض الأهمية السياسية في وقته ، فقد كان لوكاش يمثل الأرثوذكسية السياسية في ذلك الوقت ، في مقابل برخت الذي كان يصنف بوصفه « يسارياً » ثورياً مريباً . ولقد رأى برخت على لوكاش فيها وجهه الآخر إلى فته من اتهام بالانحطاط الشكلي ، فذهب إلى أن لوكاش نفسه لا يقدم سوى مجرد تجديد شكل للواقعية ، بمعنى أنه يثبت توثيقاً شكلاً أدبياً لا يبدو أن يكون نسبياً من الناحية التاريخية (هو القصة الواقعية في القرن التاسع عشر) ، ويفرض هذا الشكل فرضاً دوجمالياً بوصفه نموذجاً لرقى على كل ما عداه . وفي ذلك ما يؤكد أن لوكاش يتجاهل الأساس التاريخي للشكل . إذ كيف يمكن - فيما يقول برخت - أن تستمر الأشكال التي تنبثق من مرحلة سابقة في الصراع الطبقي لتعرضها فرضاً على المبدعين ، كي يعيدوا خلقها في مرحلة لاحقة ؟ إن ذلك أشبه برقع شعار يقول : « كونوا مثل بزارك ولكن كونوا أبناء عصركم » . . . ويقدّر ما سخر برخت من « واقعية » لوكاش فإنها وسما بالشكليات ، وبأنها واقعية أكاديمية غير تاريخية ، تقتصر على مجال الأدب وحده ، بدل أن تستجيب إلى الأوضاع للتغيرة التي تتجسّد في بقولات واقعية بالغة الضيق من الزاوية الأدبية الخالصة ؛ لأنها لا تعتمد إلا على حفة من الروايات بدل أن تتنغم لتشمل كل الأنواع الأدبية . ولقد رأى برخت في لوكاش نموذجاً لحالة النقاد الأكاديمي التأملي وليس الفنان الممارس ، أي نموذجاً للنقاد الذي تفرغ في مقولات ضيقة تميز عن فهم التفتيات الحديثة ، فارتأب فيها ووسمها بالانحطاط ، لمجرد أنها لم تتوافق مع معايير اليونان أو القصة في القرن التاسع عشر . ليس هذا فحسب ، بل جعل برخت من لوكاش مثالياً طوباوياً ، يريد العودة إلى « الأيام القديمة الجميلة » ،

أن ينميهم بلحا أحيانا إلى غروب بالغ التبسيط لهذه العلاقة، فيبحث بحثا خاطئا عن عائلات ومشابهات بين حقائق اقتصادية متجزلة، ويحقق أدبية لا تقل عنها انحرافاً، وعلى نحو تغدو معه العلاقة بين البنية التحتية والبنية القويقة علاقة مجازية في المحل الأول. ومن المؤكد أن هذا الخطأ يكشف عن بعض الجوانب التي تميز طريقة بنيامين في الدراسة، خصوصاً ما قارنا بين هذه الطريقة والتماهي المنظمة المتسقة التي يستعملها لوكاش وجولدمان.

ولكن البحث عن كيفية لوصف العلاقة بين البنية القويقة والبنية التحتية في الفن، ومن ثم العلاقة بين الفن من حيث هو إنتاج ومن حيث هو أيديولوجيا، إنما هو بحث من أهم الأبحاث التي لا بد للفنقد الماركسي من القيام بها الآن. وقد نتعلم - في هذا المجال - شيئا من النقد الماركسي للفنون الأخرى. وأنا أفكر في دراسة جون برجر للرسوم الزيتية بوجه خاص، حيث يلعب برجر إلى أن رسم التماهي لم يتطور من حيث هو نوع فني إلا عندما تزايدت الحاجة إليه للتصوير عن أسلوب إميليو لوجي محدد في رؤية العالم، أسلوب لم تتألمه التفتيات الأخرى. إن رسم الزيت خلق ثقافة معينة، ووفقا وصلاية فيها صور، كما أنه صنع العالم ما صنعه رأس المال بالعلاقات الاجتماعية، عندما حوّل الأشياء إلى موضوعات متضاربة، ودخل نحو خدا معه الرسم نفسه، أو اللوحة - موضوعا أو سلعة تجار فنيي، فأصبحت اللوحة بذاتها قطعة من قطع الملكية التي تمثل العالم من هذه الزاوية. وذلك وضع يوليوجيا مجموعة من العوامل للتحريطة: يتصل أوجها مرحلة الإنتاج الاقتصادي للمجتمع، أي المرحلة التي بدأ فيها ازدهار رسم الزيت بوصفه تقنية خاصة للإنتاج الفني؛ ويتصل ثانياها بجماع العلاقات الاجتماعية - بين الفنان والمتلقي (المتلقي/المستهلك، والبائع/المشتري) - أرتبطت به هذه التقنية؛ ويتصل ثالثها بالعلاقة التي وصلت بين علاقات الملكية الفنية من ناحية، وعلاقات الملكية العامة من ناحية ثانية؛ ويتصل رابعها وأخيرا بالسؤال عن الكيفية التي تجسدت بها الأيديولوجيا التي دعمت علاقات الملكية في شكل معين من الرسم، أي في طريقة بعينها من طرق النظر إلى الموضوعات وتصويرها. إن هذا النوع من التفكير الذي يربط بين أنماط الإنتاج وتماهي الوجهة للبحث على فضاء اللوحة هو نوع التفكير الذي يجب أن يطوروه النقد الماركسي بمصطلحاته الخاصة المخرطة بطبيعة الأدب نفسه.

وهناك سيكان مهمان يدعوان إلى ضرورة القيام بذلك. أولها أننا لن نكون قادرين على فهم التكامل لحاضرا الخاص - وعلى تضييقه في الوقت نفسه - إلا إذا ربطنا أدب الماضي بمركبة البشر ضد الظلم والاستغلال، ولو بطريقة غير مباشرة. وثانيها أن هجرنا عن القيام بهذه المهمة يعني أقل قدرة على قراءة التصور الأدبية، ومن ثم إنتاج الأشكال الفنية التي تسهم في تشكيل فن أفضل وينتج مجتمع أمثل؛ فالتفقد الماركسي ليس مجرد تقنية بديلة لتفسير «الفرودس المقدس» أو «ميدلورث»؛ بل جانب من منحرفنا من الظلم. وذلك هو السبب الذي يجعله جديرا بالناقشة التفصيلية في كتاب.

المجتمع من جود مادي، وتقلب للكم على الكيف. ومعنى ذلك أن اكتمال قوى الفن من حيث تحقيقها للقدوات الإنسانية ليس أمراً مطلقاً، وإنما هو أمر يعتمد على تحول المجتمع نفسه بطريقة تطلق سراح هذه القدوات من مظالمها. ولذلك، أكد ماركس - في «خطوط فلسفية واقتصادية» (١٨٤٤) - أن «تراه الحواس الإنسانية الذاتية» لا يمكن أن يتحقق إلا بعد قهر الاضطراب الاجتماعي، «وحيث يكتمل المحس الإنسان البشري على نحو يجعل «الأذن موسيقية، والعين كاملة في استجابتها إلى الشكل الجميل؛ باختصار - تغدو الحواس محقة للمتع الإنسانية... متعلمة من ناحية... ومثمرة من ناحية ثانية».

ومن هذا المنظر، فإن قدرة الفن على إطلاق القوى الإنسانية تعتمد على الحركة الموضوعية للتاريخ نفسه، عند ماركس؛ فالفن نتاج قسمة العمل التي تؤدي إلى انفصال العمل المادي عن العمل الذهني، في مرحلة معينة من مراحل التطوير، على نحو يؤدي إلى وجود مجموعة من الفنانين والمفكرين متزلة نسبياً عن الأدوات المادية للإنتاج. ولقد ذهب ترويسكي إلى أن الثقافة نفسها نوع من «فائض القيمة» الذي يعتمد في نموه على الاقتصاد والفائض المادي للمجتمع، وقال - في «الأدب والثورة» - إن الفن «يحتاج إلى نوع من الراحة والوفرة». وصحيح أن الفن قد يتقلب إلى سلعة مشلولة إلى الأيديولوجيا، في المجتمع الرأسمالي، ولكنه يظل قادراً على أن يتجاوز جزئياً هذه القيود، فيظل قادراً على أن يمتصها نوعاً من الحقيقة، ليست هي الحقيقة العلمية أو الفلسفية بالقطع، ولكنها الحقيقة التي تصور لنا معاملة البشر لأوضاعهم في الحياة، واحتياجاتهم عليها^(١٦).

وقد لا يختلف برخت مع نقد المجهلية الجديدة في أن الفن يكشف عن قوى الإنسان وإمكاناته، ولكنه يلع على أن هذه الإمكانيات إمكانيات تاريخية معينة، وليست مجرد جزء من وحدة إنسانية شاملة مجردة كونية؛ كما يلع على أن الأساس الإنتاجي هو الذي يحدد مدى هذه الإمكانيات. وبرخت - في هذا الإلحاح - يتفق اتفاقاً كاملاً مع ماركس وإنجاز اللذين قالاً - في «الأيديولوجيا الألمانية» - : «لقد كان رافائيل - كغيره من الفنانين - مشروطاً بالتقدم التقني الذي حدث قبله في الفن، ونظام للمجتمع، وتقسيم العمل في المنطقة التي عاش فيها».

ومع ذلك كله، فإن هناك خطراً واضحاً يكمن في التركيز على الأساس التكنولوجي للفن، وأعمق به فتح التزعة التكنولوجية، أي الاعتقاد بأن قوى التقنية وحدها هي العامل الحاسم في التاريخ، وليس المكان الذي تشغله داخل نمط الإنتاج الأشمل. ويقع برخت وبنيامين في هذا الفخ أحيانا، خصوصاً حين لا يجب عملها عن السؤال: كيف يتساقط تحليل الفن بوصفه نمط الإنتاج مع تحليل الفن بوصفه نمطاً تجديراً؟ بعبارة أخرى، ما العلاقة بين «البنية التحتية» و«البنية القويقة» في الفن نفسه؟ لقد اتفقد تيودور أدورنو صديقه وزميله بنيامين نقداً صائباً في هذا الجانب، وذلك لما لاحظته أدورنو من

الحوامش :

يوجه إلى الفقيه ليسمع منه في إنتاج العمل . وإذا كان نعل الكتابة ينفذ إلى جهد الملم فإن غاية الفن هي التكثف من الملم بتدوين علم ما هو عليه من حيث صلتها بالحركة الإنسانية . وللاطلاع سائر منقذة هذا المجال ، يرقم ما نظري عليه من مسحة فردية وجودية .

١٠ - وله وثائق بانيون في برلين عام ١٨٩٢ لاجرة لثورة . وكان طالباً نشطاً في الحركات الأدبية والفكرية . وكتب رسائله التي حصل بها على درجة الدكتوراه من أصول تاريخية بالبروك الألمانية ، التي نشرت فيها بعد بوليفها أحمد أهم أعماله . عمل نقاداً ، وكاتب مقالات ، وشارجاً في برلين وفانكفرت بعد الحرب العالمية الأولى . وعرف التركيبية بفصل إرنست بلوخ ، وأصبح صديقاً حميماً ليرتوتل برنت . ثم إلى باريس عام ١٩٢٣ عندما وصل الحزب النازي إلى الحكم في ألمانيا ، وعمل في باريس . وحاول الفرار إلى أسبانيا بعد سقوط باريس . وانتصر بعد أن اعتقل أثناء فراره .

١١ - فلان هذه الفكرة بما يؤكده أنطونيو جرامشي ، في « مذكريات السجن » حيث يقول : « إن خصوصية النطق الجديد لا يمكن أن تستل في بلاغة ، فإلا بلاغة مظهر خائس ، وعزك حابر المولفات والشارح ، في تستل هذه الخصومية في مشاركة الفعالة في الحياة يوصفه بأنها ومعتكاً ، فمنا خلا ، وليس مجرد خطيب ساذج » .

١٢ - يزداد وضوح فكرة بانيون من كل الصيغة هجرانية بطله من « شارل بوطير : الشاعر اللغوي في عصر الرأسمالية العالمية » ، وما كتبه بوتران « ترميز مكتبي » ، حيث يتأمل عمله الخاص إلى التجميع ، وبحث يرسى أن تجميع الموضوعات اعترف بفرضي اللغوي ورفض لثقة هذه الموضوعات ، كما يرى أن التجميع ليس تنظيماً متشابهاً للموضوعات أو اختزالاً لها في مقولات ، بل هو طريقة لتدمير سلطة اللغوي الجفرا بتحرير أجزاء منه .

١٣ - فلان هذه الفكرة بما يلخصه إليه التوسيع . في كتابه « لبنين والفلسفة » - حين يقول : « إن الاستهلاك الجمالي والحلق هما بمثابة شيء واحد » .

١٤ - يطرأ ماضى . في نهاية الأمر - فكرة « الذات الفردية » والمؤلف « سواء كانت هذه الذات تقرر في معنى الحلق أو معنى الإنتاج . ولكنه - مع نبوة من شأن الذات القومية للمؤلف - لا يصل إلى حد القول بأن النص « ينتج نفسه » من خلال المؤلف . وعلى كل ، فمثل هذه النظرة تروا الأناكس التي يمدنها دافرسو السيوطيكا ، الذين يتحدون حول المجلة البروسية *Tei Quel* ، والذين يتفكرون في النص بوصفه عملية إنتاج دائمة ومستمرة ، يقوم بها اللغوي ، مطوون - في ذلك بعض الأناكس التركيبية والفردية ..

١٥ - يجب التنبيه - في هذا المقام - بين وضع برنت ووضع التاليد الفرنسي روجيه جاريوي في كتابه « والقيمة بلا ضفاف » (باريس ، ١٩٦٣) ذلك أن جاريوي يحاول توسيع مصطلح « الواقية » ليحصل منه مصطلحاً يعبر عن الكتاب الذين يرفضهم نقد الواقعية من قبل . ولكن جاريوي أقرب إلى لوكتاش منه إلى برنت ، فهو يربط بين القيمة الجسدية والفكرية الواقعية العظيم على نحو ما يفعل لوكتاش . وكل ما في الأمر أنه أكثر تحرياً في فهمه الواقعية من لوكتاش .

١٦ - مع أن الفن في ذاته ليس عازلاً علمياً من طرق التحليل ، إلا أنه قلدر على توصيل تجربة القيم العلمى (أمي الثوري) للتجميع ، فذلك هي التجربة التي يزدنا بها الفن الثوري .

١ - قد يرفض كثير من النقد غير التركيبى مصطلح « الشرح » على أساس أنه مصطلح يتجاهل « سر » الأدب ، ولكن استخدمه في هذا المجال - لأن أراي بيير ماضى على مناهج إليه في كتابه عن « نظرية الإنتاج الأدبي » (باريس ، ١٩٦٦) من أن مهمة النقاد ليست هي « تفسير » *interpretation* بل « شرح » *explication* النص ، ذلك لأن تفسير النص يعني - عند ماضى - تفكيك هذا النص أو تصريه وفق معايير أهل ما ينبغي أن يكون عليه النص ، فالتفسير - بهذا المعنى - تفرع من التفسير للنص على ما هو عليه . أما النقد التفسيري فهو نقد لا يفضل شيئاً سوى تكرار النص ، وتمديله وحكمه ، في سبيل عملية استهلاك أيسر . وبدل أن يقول لنا هذا النقد الكثير عن الأبعاد الأدبية فإنه لا يقول شيئاً ذا بال في أثير الحقائق .

٢ - يمكن لنا أن نضع القضية في إطار أكثر تركيباً نقول : إن أثر الأساس الاقتصادي لا يظهر على نحو مباشر في الأرض الخراب ، ولكن هذا الأساس هو الذي يحدد - في التحليل الأخير - حالة تطور كل عنصر من عناصر تشكل البنية الواقية (الدينية والفلسفية .. الخ) ، ويحدد العلاقات البنيوية للثقافة بين هذه العناصر التي تغدو العصبية بتأثير تركيب فريد لها .

٣ - لا أكسد من وراء هذه الإشارة رفض كيرستوفر كودول بوصفه « مركبياً فنياً » ، فقد حاول هذا الناقد بناء علم جلال مركبى شامل ، في أوضاع تاريخية غير ملالمة .

٤ - ولد لوكتاش في بوليفست عام ١٨٨٥ لأب ثرى من رجال البنوك ، وتأثر في شبابه بفلسفة هيغل التي طمعت بطابعها كتابية الكبارين عن « الفرج والأشكال » (١٩١١) و « نظرية الرواية » (١٩٢٠) . ولقد انضم إلى الحزب الشيوعي عام ١٩١٨ ، وأصبح مفوضاً للشعوب أثناء الكومون للمجرى ، ثم فر إلى النمسا بعد انهيار هذا الكومون ، حيث ألف كتابه « التاريخ والوعي الطبقي » ، الذي أدان الكومون طابعه المثالي . ولكنه هاجر إلى موسكو عندما تولى حنتر سلطة الحكم في ألمانيا ، وتأثر في الدراسات الأدبية ، فكتب « دراسات في الواقعية الأدبية » (الفرجة الإنجليزية ، لندن ١٩٧٢) و « الرواية التاريخية » (لندن ، ١٩٦٢) ، ثم عاد إلى المجر عام ١٩٤٥ ، وأصبح وزيراً في حكومة ناجي عام ١٩٥٦ بعد الانفصاف المماضية للاتحاد السوفيتي . وقد نفي إلى رومانيا خلال عام عاد بعده إلى المجر ، حيث نشر « معنى الواقعية المماضرة » (لندن ، ١٩٦٣) ، و « دراسات من لبنين وديبل وجودية » ، وأعتبره الأخير الضم من « علم الجبال » .

٥ - يستحق الأمر أن نشير إلى جوانب نفس أخرى قال به جولدمان ، منها أن هناك تقابلاً عاطفياً بين « ذوبة العالم » و « الأيديولوجيا » ، واضطراباً في مواجهة مشكلة القيمة الجسدية ، وعضوفاً غير تاريخي من الأبنية العقلية ، وتصلها وضعا نظرياً عليه المنهج .

٦ - على أي حال ، كان جدارتوف يسمح للكتاب باستخدام أشكال ما قبل الثورة للتعبير عن مضمون ما بعد الثورة .

٧ - لم يبقَ لغير - في حقيقة الأمر - تعليقات إنجنر عندما كتب مقالاته عن تولستوى .

٨ - أمين في هذه الفاعلة للاستدلال . س . روبرت من جامعة أكسفورد .

٩ - يشابه ما قام به روست لتخليها ملغياً مع ما قام به سارتر في كتابه « ما الأدب » (الترجمة الإنجليزية) ، لندن (١٩٦١) ، حيث يلخص سارتر إلى أن الفقيه ، بسبب إلى شخصية لتخليها الكلية ، ومن ثم إلى حرية الكتاب لدى

لوى ألتوسير

البنية ذات الهيمنة : التناقض والتضافر*

تقديم وترجمة
فريال جبورى غزول

مقدمة أولاً : لماذا نترجم لوى ألتوسير Louis Althusser على وجه الخصوص ؟

وثانياً : لماذا نختار من أعماله كتابين أجل ماركس ؟

وثالثاً : لماذا نخصص من كتابه المذكور نص « البنية ذات الهيمنة : التناقض والتضافر » للترجمة ؟

هذه الأسئلة تفرض نفسها عند ترجمة أى نص . لماذا هذا المؤلف على وجه الخصوص ؟ ولماذا من كل أعماله هذا النص ؟ وكيف يمكن أن نبرر نقل نص من لغة إلى أخرى ، ومن واقع ثقافى معين إلى واقع ثقافى آخر ؟ ماذا يعنى لدينا نحن عرب الثمانينيات - نص كتبه مفكر فرنسى فى الستينيات ، وفى سياق يختلف عن سياقنا ، وتراث يختلف عن تراثنا ؟ وكيف يمكن أن نجعل من ترجمة هذا النص حافظاً للمراجعة واقمنا ، وروصد تراثنا ، والتطلع إلى مستقبلنا ، لا أن نجعل منها اغتراباً عن هذا الواقع ، وغيباً عن هذا الحاضر ؟

إن التراث العالمى ، بما فى ذلك تراثنا ، يشهد على أن للترجمة دورها المنشط ، بل إننا لو راجعنا ثقافتنا مراجعة أمينة ومصادقة لترصنا إلى ارتباط مراحل توهجها ارتباطاً هيمياً بحركة ترجمة نشيطة ، وارتباط مراحل خودها بحركة ترجمة واكدة ، سواء كان ذلك فى العصر المباسى أو فى عصر النهضة ، فى مشرق الوطن العربى أو مغربه . وتكمن قيمة الترجمة - أى قيمة نقل نص من لغة إلى أخرى - فى توظيف هذا النقل للمرقى . هل يوظف هذا النقل للإنتاج المرقى ، أو أنه يهش فموجاً طريقاً من مستورد مرقى أجنبى ، ينهى وتشلق به ، أو يرفضه ويستكبره ؟ إن الانصياع الأعمى له هو الوجه الآخر للرفض القطعى له ، فهذان الرذآن على النص المترجم ليسا إلا طرفى شىء واحد . وأنا أرجو أن يتجاوز القارئ كاهليهما . ويأخذ التفكير فى النص المترجم عوصاً عن التكفير به . وبإلتينا نستخدّم النص المترجم ولا نخضعه : نوظفه ولا نسمح له بأن يوظفنا ؛ نتفاعل معه ولا نكون له مفعولاً به ؛ نتجادل معه ، بمعنى أننا نصغى إليه ونرد عليه ، لا نقابله بفروغائية المصادرة ، أو تهمية التلقين . ولو كان لنا مع صلاتنا مرونة ، وفى هويتنا مكان للأخذ والعطاء مع الآخر ، لرما تعلمنا وعلمنا ؛ ولربما اكتسبنا معرفة وأعصمنا إليها ؛ ولربما أكتسبنا معرفة .

إن لوى ألتوسير من أكثر الفلاسفة أثراً ؛ فقد ترجم الكثير من أعماله^(١) إلى لغات عدة ، ومنها كتاب أسهم مع آخرين فى تأليفه ، هو : غرامة رأس اللام ، الذى ترجم إلى العربية^(٢) بالإضافة إلى لغات أوروبية عدة . وفى العشرين سنة

الخاصية كان التوسير موضوعاً مسجلاً في أوروبا وأمريكا اللاتينية ؛ فقد حَيَّاه البعض لدخوله في صميم التصور الماركسي وقراءته قراءة فلتة ؛ وإبهامه آخرون بالفروج عن تعاليم ماركس . صفق له البعض لأنه كشف لهم عن الحقيقة الكامنة في التصور الماركسي ، وقال آخرون إنه يشوه ماركس ويتحرف عن فكره . وقد أثار النقاش حول التوسير حية المؤيدين والمعارضين له ، ونتج عن ذلك كثير من المقالات والكتب والفكرية والإنجليزية والألمانية والإيطالية والألمانية^(٣) .

وسواء اختلفنا مع مقولات ماركس أو اتفقنا فلا بُدَّ أن نتعرف بملوكس مفكراً كبيراً ؛ فقد سرت مفاهيمه في الفكر المعاصر ؛ وهو كفرويدي ونيتشه ، لا بُدَّ من معرفته إن كنا نريد أن نعيش في القرن العشرين . وبالإضافة إلى أهمية ماركس الفكرية فهو مهم سياسياً في الأحزاب والدول التي تتخذ من فكره وقيمه نموذجاً للمجتمع الإنساني . ولهذا نجد أن أي قراءة جديدة للماركس تثير قضايا معرفية وأيديولوجية . ولا مفر للقارئ الملتف — سواء كان ذا نزعة ماركسية ، أو نزعة لا ماركسية ، أو نزعة مناهضة للماركسية — أن يعرف ما يجري في هذا الحقل المهم نظرياً وعملياً ؛ فلهذا يبدو لنا تعرف قراءة للتوسير للماركس أمراً على درجة من الأهمية ؛ لأنه يمثل تياراً مهماً في حقل مهم . ويمكننا أن نقول إن التوسير يقوم بقراءة بنوية للنص الماركسي ؛ أي أنه يوظف مفاهيم مستقلة من الفكر البنوي والأسس لقراءة نصوص في الاقتصاد السياسي . ولكننا نبقى في حدود الأمانة العلمية لنقول إن التوسير معروف بأنه لغوي ، وبنوي ، للماركس ؛ ولكن التوسير نفسه مثير ما يقوم به وبين أيديولوجيا البنويين ؛ فهو يقول في مقفله للترجمة الإيطالية لكتابه قراءة رأس المال ، إن الألباس بيته وبين البنويين ناتج عن استخدام مصطلحات بنوية ، إلا أنه قد أضاف إليها مصطلحات أخرى لا ترد في البنية ، كالحامية ، وسيرة الإنتاج ... الخ^(٤) .

وحتى عندما يكون القارئ لا مالياً بالحضارة الحديثة ومفاتيحها من أمثال أعمال ماركس ، لا بُدَّ أن يعم هذا القارئ — بوصفه قارئاً — أي منهج جديد في القراءة ؛ وهذا ما يقدمه لنا التوسير . وقد أطلق التوسير على منهجه في القراءة مصطلح « قراءة كشفية » lecture symptomatique ، وهي قراءة تتعامل مع النص على أنه لا يرحب بكل ما في باطنه ولا يفصل كل ما يداخله مباشرة ، بل على القارئ أن يقوم بالكشف كما يقوم الطبيب به ، فاحصاً للأعراض ، راصداً ما يقوله المريض ، ليتوصل إلى تشخيص المرض . وهذا ما يفعله الطبيب الذي يعالج أمراض الجسد ، والطبيب النفسي الذي يعالج عقد النفس ... ولكن لماذا لم يفصح ماركس عما يلدن ، ويؤمن من قصده ، حتى يربطنا ويسترشح ؟ إن ماركس لم يفعل ذلك لأن أعماله كانت ساحة صراع للتخلص من الأوهام الأيديولوجية والاعتبارات اللا علمية ، ولم يسمح له عمره القصير — نسبياً — أن يتوَّجها بعمل نهائي ومكتمل . وفي قراءة التوسير ، مبتدئاً بأولها المخطوطات الفلسفية والاقتصادية التي تمثل ماركس الشاب ، ومتتبعاً بكتابه رأس المال ، نجد أنه يقدم لنا ماركس المفكر ، الذي يحاول أن يتخلص من إرثه الأيديولوجي ؛ وبصورة خاصة من إرثه الميجل والفويرباخي . ففي بداية أعمال ماركس نجد بصمة فويرباخ Feuerbach واضحة عند ، حيث يستخدم مفهوم الاستلاب (Entäusserung) في المخطوطات الفلسفية والاقتصادية ، ويغنى هذا المفهوم بتصور ماركس . كما نجد عند ماركس بصمة هيجل في مفهوم « سلب السلب la négation de la négation » . وبالرغم من أن ماركس يستخدمه حتى في مرحلة نضوجه ، فإنه يفرغه من دلالاته الميجلية ، ويوظفه عند الحديث عن الرأسمالية التي تهمل الإقطاعية ، والتي تستهمل هي أيضاً بدورها . ولكن هذا التحور للماركس من الأب هيجل لا يتم في صدام حاسم ، يتصفر فيه الابن على أبيه ، كما في الأسطورة الأوديبية ، بل يتم عبر مراحل يقوم التوسير برصدها ، ويقرا مسارها المعققة في تطور ماركس اللغوي . يرى التوسير أن في كتاب ماركس مقفلة في نقد الاقتصاد السياسي بدايات الاستقلال الفكري ، والاتحاد مع الميجلية ؛ وفي رأس المال يستمر هذا التطور ويثبت ، ولكنه لا يصل إلى درجة بلورة المفاهيم الكامنة في نظرية الجدلية الماركسية بلورة كاملة ، أي أن ماركس لم يقدم لنا تعريفاً متافاً وشاملاً لجداته . ومن المعروف أن ماركس كان مصمماً على كتابة كتاب مخصص للجدلية ، ولكنه توفي قبل أن يفعل ذلك . لو صحَّ هذا التصور الأتوسيري لتطور فكر ماركس فسيهل علينا إدراك أبعاد المشروع الأتوسيري ، وهو بدوره هذه المفاهيم الثلاثة والكامنة في آثار ماركس ، وتحقيق المسيرة الفكرية للماركسي . إن ما يفعله التوسير من وجهة نظره ومن وجهة نظر أتباعه ومريديه هوليس إضافة أوزيافة للماركس ، بل هو عملية دقيقة لاستخراج قوانين الجدلية المادية وقواعدها وأصولها من الأعمال الماركسية ؛ أو — بعبارة أخرى — هو استقراء القوانين العلمية من الإنشاء الماركسي (الملوث بأيدولوجيا زمانه) ، أو هو استخلاص لجوهر الماركسية من خلال مؤلفات ماركس ، كما يتخلص اللبيب الفاضل من الذهب الخام المختلط بالشوائب ... وإذن فالتوسير يطعم إلى تقديم ماركس بشكل مبالغ فيه وجهة عند الماركسيين ، ومطابق لذاته^(٥) ، فهو يبنى عنه التقديس الذي يضيفه عليه المعارضون للماركسيون^(٦) ؛ فلم يكن ماركس « معصوماً » ، بل بدأ بحته المضيئ من الحقيقة وهو متفرد في أيديولوجيا عصره السائلة ، وساحل أن يتخلص من حله الشوائب ... إن بحث ماركس الدائب يؤرخ هذا السعي الذي لم يبلغ قمته ؛ لأن ماركس لم يحقق طموحه وكتب كتابه الأخير عن الجدلية . ومن جانب آخر يختلف التوسير عن اللا ماركسيين الذين يجهلون أن ماركس ليس أكثر من مفكر كفيرة من المفكرين . يرى التوسير في ماركس مفكراً فلا بُدَّ لأنه المفكر الذي توصل إلى إنشاء مفاهيم وقواعد (وإن كانت أحياناً غير

مبلورة (تسمح بدراسة العلوم الإنسانية على أساس علمي ، لا إيديولوجي ؛ أي أن ماركس - من منظور التوسير - قد قام بضرورة معرفية يمكن أن نقارنها بالثورة التي قام بها جاليليو في ميدان علوم الطبيعة .

ويجدر بنا هنا أن نوضح الفرق بين العلمي والإيديولوجي عند التوسير . يرى التوسير أن العلمي يختلف عن الإيديولوجي ، وأنه إذا كان يتبع منه فإنه لا يصيب فيه . ويمكننا القول إن العلم - بالنسبة إليه - متعطف حاد في طريق يبدأ بالإيديولوجي . والإيديولوجيا عند التوسير ليست لا عقلانية أو مزيفة بالضرورة ؛ فقد تكون منطقية ومتسامكة فكرياً ، ولكنها تختلف عن العلمية من هذين للمطلقين :

١ - إن الإيديولوجيا تركز على الجانب الاجتماعي والعمل ، وعلى التجربة للحيشة ، وهي توفق بين الفرد ونظام مجتمعه وعالمه ، وتوجد في كل المجتمعات ، بما في ذلك للمجتمع الاشتراكي والشيوعي . فالجانب العمل يطنى على الجانب المعرفي في الإيديولوجيا ، يعكس العلم ، حيث يطنى الجانب النظري على العمل . ويمكننا القول إن الإيديولوجيا عند التوسير نسق « معرفي » ، غرضه الرئيسي هو تكيف الإنسان لعالمه ، وإقامة الفرد لطروفه . وقد ينطوي هذا التكيف المعرفي على حقائق كما قد ينطوي على تزييف ، وقد تكون مقولاته عقلانية أو لا عقلانية .

٢ - الإيديولوجيا انكماس لا واع لعلاقة الإنسان بعالمه ، في حين أن العلم واع . ويتم الانتقال من مرحلة الإيديولوجيا إلى مرحلة العلمية في حقل ما من خلال ما يسميه التوسير : **الانشقاق الإستيمولوجي** أو **القطعية المعرفية** *coupure epistemologique* . وعنى هذا المصطلح (الذي يأخذه التوسير عن جاستون باشلار Gaston Bachelard) في كتابه **نشوء الروح العلمية** (طرفة من مرحلة الإيديولوجيا وما قبل العلمية إلى مرحلة العلمية .

وهكذا نرى كيف أن التوسير قد قدم إلينا مفاهيم ألفت ضروها على الفارق بين الإيديولوجي والعلمي ، دون أن نقابلها على أن أحدهما باطل والآخر حق . وكثيراً ما تقع في كتابات التوسير على مصطلح **النظرية** ، مستخدماً بمعنى الفكر العلمي . ربما هنا مقتنع بأن الفكر العلمي يعادل الجدلانية المادية ؛ فكثيراً ما يستخدم التوسير مصطلح **النظرية** ليشير إلى الجدلانية المادية . ومن الواضح أن التوسير يستخدم - في دفاعه وهجومه - مصطلح « الإيديولوجي » تعويها من قيمة الشيء ، إن لم يكن تجريماً له ؛ ومصطلح « العلمي » في مجال التقدير .

إن ما يعلّمنا التوسير عن ماركس مهم ، ولكن أهم منه ما يعلّمنا عن منهج القراءة الذي يمكننا أن نوظفه لقراءة نصوص تراثية قديمة ككثيرة ، ونوصل فيها إلى مفاهيمها العلمية المشتبهة بمفاهيمها الإيديولوجية . وهكذا يمكننا أن نتزع أو نستخلص من تراثنا الجانب العلمي الذي يمكن أن يقيدها ، ونطرح جانباً الوجه الإيديولوجي ، الذي كان له وظيفة اجتماعية وعملية في زمن ما ، ولكنها وظيفية انتفت بتغير الأحوال وتعاقب القرون .

ولكن إسهام التوسير في المعرفة وفتح أبوابها ونوافذها لا يقتصر على ما سبق ؛ فتنبي التوسير لمفارقة بنية للنص ، وتأكيده أهمية دور البنية الفوقية (بما في ذلك العلاقات الإنتاجية والثقافية والسياسية والإيديولوجية والفنية والأدبية ، الخ . .) في إحداث تغيرات في المجتمع ، قد استمدت النظر في هذه البنية الفوقية وخصوصيتها . ولقد مهد التوسير لدراسة البنية الفوقية (ومنها الأدب) في إطار خصوصيته الأدبية ، ووظيفته الثورية في آن واحد ؛ وبذلك أنشأ - أو - على الأصح - أنشأ النقاد الأدبيين المتأثرون به ، مثل بير ماسيري الفرنسي Pierre Machery ، ونيري إيجلتون الإنجليزي Terry Eagleton تأخها جديداً في النقد الأدبي ، يجمع بين الاهتمام بالشكل والوظيفة الاجتماعية ، والبنية والدور الثوري ؛ وهو ندر يجاول أن يعالج الشكل وقضية تحوله ، وعلاقته بالجوانب غير الفنية في المجتمع ، بما في ذلك الاقتصاد والصراع الطبقي .

لقد اتخذ النقد الأدبي في القرن العشرين متعطفين : أحدهما شكل - بنوي ، بدأ في روسيا (الشكلية الروسية) ، وانتقل إلى براغ (البنيةية التشيكية) ، ثم تشكل في فرنسا (البنيةية الفرنسية) ، ومنها انتشر إلى العالم كله ، بما في ذلك العالم الثالث . كما أن النقد الجليدي في العالم الناطق باللغة الإنجليزية (بريطانيا والولايات المتحدة وكندا الخ . .) صادف الثلاثينيات والأربعينيات والخمسينيات وكان كالشكلية ، يؤكد خصوصية الأدب والتعامل مع النص ، ولا يوظفه لدراسة التحولات الاجتماعية والطبقية . وقد كان إسهام هذا النقد هائلاً في مجالات الأدب ، ولكنه لم يقدر أن يربط بين الأدب والمجتمع ، بالرغم من وجود محاولات عند الشكليين والبنويين (فكتور شكوفسكي ، ورولان بارت ، ولويسيان جولدلمان ، ويوري لوتمان في سبيل المثال) . وفي المقابل ، كان النقد الماركسي - ولصفة خاصة التيار الذي أنشأه لوكاش ولورنتسبرسكي - يرى في الأدب انكماساً لقوى أخرى ، واهتم بمحتويات النصوص الأدبية ، لربطها بموقعها ودورها في المجتمع ، إلا أنه - عموماً - تمحاشى التعامل مع مجالات الأدب وخصوصيته وبعدة الشكل والبنائي . ونرى في كتابات التوسير حلاً إشكالية هذين للمتعطفين وانقسام أحدهما عن الآخر . لقد جمع بينهما ، أو - على الأصح - لقد جعلهما يتقاطعا من بحث إنه يمكن إنشاء نقد أدبي نجد فيه الجانبين ملتصحين ، أو - على الأقل - هذا طموح النقد الماركسي - الشكل ، الذي كثيراً ما يسمى أصحابه بالأتوسيريين^(٧)

كل هذا يجعل من التوسير مفكراً يستحق أن يُترجم في عدد خاص بالأيديولوجيا والأدب . ولكن لماذا اخترت من أعماله من أجل ماركس ؟ لأنه من أعمال التوسير الأولى والمهمة . وهو يجمع مقالات كتبت بين ١٩١٠ - ١٩١٥ ، وفيها قدم التوسير المفاهيم الماركسية التي تنطوي عليها مؤلفات ماركس ، وتدرجها في النضوج الجدل . ول هذا الكتاب يوضح التوسير مبادئ منهجية في القراءة ، وفيه تعرف مصطلحاته وينظرو . ثم في كتابه قراءة رأس المال (المترجم إلى العربية) يقدم قراءة تطبيقية على نص أساسي للماركس ، ويفترض هذا الكتاب معرفتنا بمعتقدات التوسير عبر كتابه السابق له : من أجل ماركس . ولهذا أرى أن نقطة البداية في الفكر الأتوسيري تتحدد وتشكل وتتميز في هذا الكتاب القيم . كما أن إسهام التوسير الأصيل ، الذي يتفق عليه أصدق وأعلاقه ، هو ربطه التناقض الجدلي بالتحديد التضارفي ، وهو يقوم بعرض هذه العلاقة أو العلاقة في هذا الكتاب على وجه التحديد . لقد عالج التوسير قضية هذه العلاقة بين التناقض والتضارفين مرتين في الكتاب : أولاً في الفصل الثالث من الكتاب ، وعنوانه « التناقض والتضافر : ملاحظات حول بحث » (ص ٨٥ - ١٢٨) . وقد ظهر هذا الفصل لأول مرة في شكل مقال في مجلة *Pensée* في ديسمبر ١٩٦٢ . وتلاه - ثانياً - في المجلة نفسها مقال بعنوان « حول الجدلية للادية : تفاوت الأصول » في أغسطس ١٩٦٣ ، ضمه التوسير فصلاً خاصاً في كتابه من أجل ماركس^(١) (ص ١٦١ - ٢٢٤) ، وفي الجزء الخامس والأخير من هذا المقال يطور التوسير ملاحظاته السابقة ، ويكره العلاقة بين التناقض والتضافر في إطار بنية ، مطلقاً على هذا الجزء عنوان « البينة ذات المحنة : التناقض والتضافر » الذي أقدم هنا ترجمته^(٢) . وقد قصرت على ترجمة الجزء الخامس من المقال لطوله ، ولأن الأجزاء السابقة له ليست إلا توطئة . ويمكننا القول إن هذا الجزء هو لبّ الفصل ، إن لم يكن لبّ الكتاب كله .

ولكي نفهم ما يقوم به التوسير ، وما أثر حوله من ضجة ، علينا أن نستوعب أولاً أهمية العلاقة ورهافتها بين البينة الفوقية *superstructure* والبينة *structure* التي يطلق عليها أحياناً البينة الأساسية أو التحتية *infrastructure* ، أو القاعدة الاقتصادية . ففي الفكر الماركسي تشكل البينة (الاقتصاد) البينة الفوقية (القوانين المادية ، الأيديولوجيا ، الخ . .) وتبين عليها . وفي بعض التفسيرات الماركسية السوق نجد أن البينة الفوقية بما فيها من غر وفكر تصبح انعكاساً ميكانيكياً للبينة التحتية وتابعاً لها . وقد أعطى مفكران ماركسيان أهمية كبرى للبينة الفوقية ، وهما ماركس ترونيغ في مقال بعنوان « حول التناقض »^(٣) ، وأنطونيو جرامشي في دراسته عن دور المثقفين^(٤) . ويرجع التوسير تقييمه للجدلية المادية ، وعلاقة البينة التحتية بالفوقية ، إلى إشارات ماركس إليها في كتابه مقدمة في نقد الاقتصاد السياسي ، والتي تلمح لبين بتقديم نبذة عنها في أعماله ، ثم قام ماركس ترونيغ بتطويرها . ويقوم التوسير في هذا المقال باستخلاص مفهوم ماركس لهذه العلاقة ، مستعيناً بقراءة كسفية ، لا هي حرفية جملدة ، ولا هي ذاتية انتقائية ، بل قراءة استبطانية لتصميم النص المتوارى . وإسهام التوسير في توضيح هذه العلاقة يكمن في كشفه عن بنية تربط الفوقى بالتحقيق . وفي هذه البنية جانب مهمين أو تناقض غلاب ؛ ولكن من يجتلي هذا الموقع المهمين في هذه البنية يتغير حسب الظروف ، فلا يسود الاقتصاد دائماً وفي كل الظروف ، وإن كان الاقتصاد هو الذي يجدد أي تناقض يسود ويجعل مكان الصدارة والقيادة في هذه البينة التي أطلق عليها التوسير اسم « البينة ذات المحنة » *structure à dominante* (أي البينة التي فيها جانب أو تناقض مهمين) . وتبقى هذه البينة الهرمية متدرجة بشكل دائم ، ولكن من يجتلي قمعتها ، أي من يكون في موقع قيادي فيها ، يتغير بصفة مستمرة . فقد يكون الاقتصاد مهماً ، أو قد تكون السياسة مهمة ، الخ . . ولكن الاقتصاد هو الذي يجدد في آخر الأمر أي جانب يقود ويهيمن . وهذا ما كان يقصده ماركس عندما أشار إلى دور القاعدة الاقتصادية في إسدات تغيرات في البينة الفوقية عاجلاً أو آجلاً^(٥) . ويفسر التوسير هذا بقول إن هذا التحديد لا يعني بالضرورة هيمنة الاقتصاد وتبعية الأبنية الفوقية ، بل إن الاقتصاد هو الذي يجدد من يلعب دور التناقض الرئيس والأهم في الصراع التاريخي . ولكي نفهم ما يعني التوسير علينا أن نفهم مصطلح التناقض في الفكر الماركسي أولاً وقبل كل شيء . فالتناقض توتر بين ضدين يتج عن حركة . وقد تأثر التوسير تأثراً ملموساً بمقال ماركس ترونيغ عن التناقض ، واستشهد به . ويمكن تلخيص مقال ماركس ترونيغ في التناقض المتناقضات وتوترها - ينطوي على نحو متفاوت ، ففيه سمة مهمة وأخرى تابعة ، والسمة المهمة أو الغالبة هي التي تسيطر على تناقضات ليس ثابتة^(٦) . ويقول ماو إن البينة الاقتصادية تلعب دوراً رئيساً وحاسماً ، ولكن ليس دائماً ؛ فحينما تلعب الأبنية الفوقية الدور الرئيس والحاسم في السيرة :

« عندما تصبح البينة الفوقية (السياسة ، الثقافة ، الخ . . .) عائقاً لنمو البينة الاقتصادية حينذاك تكون التغيرات السياسية والثقافية رئيسية وحاسمة »^(٧)

يمكننا إذن أن نلخص جوهر نص التوسير المترجم هنا بأنه دعوة إلى تخليص ماركس من جدلية هيكل المثالية، المبينة على أساس وحدة الواحد ووحدة الوجود، في حين أن جدلية ماركس جدلية مادية مبنية على أساس وحدة المجموع وتنوع الوجود. ولهذا يسمى التوسير إلى إظهار التباين الجذري بين جدلية ماركس وهيكل من جانب، ومن جانب آخر يدعو التوسير إلى تخليص ماركس من جدلية الماركسيين السوقيين وابتداءً لتفسيرهم الاقتصادى الصرف للتحويلات الاجتماعية؛ هؤلاء الذين يتكلمون باسم ماركس ليقدّموا تصوراً ميكانيكياً لجدليته هو برى منه. إن التوسير يسعى إلى إنقاذ ماركس من السلف ومن الخلف؛ من أبائه ومن بعض أبنائه، ليرجمه نابضاً بأهوية الماركسية الحقيقية^(١٤). لقد استمر التوسير لتوضيح مفهوماً فرويدياً، ألا وهو التضافر، أو «التحديد التضافري». وقد استخدمه فرويد في تعبيرين للمنايين متشابهين؛ الأول: *Überdetermination* (حرفياً: التحديد المفرط) والثاني: *mehrfache Determinierung* (حرفياً: التحديد المتعدد). ويُعرف هذا المفهوم بالفرنسية: *surdétermination*، وبالإنجليزية: *overdetermination* وهو يرد في الكثير من أعمال فرويد. وقد استخدمه فرويد لأول مرة في كتابه «بحوث في المستعزاة» (١٨٩٥)، حيث قال إن أعراض الاضطراب العصبي متضاربة؛ فهي نتيجة الاستعداد الجسدي من جهة، والصلصة النفسية من جهة أخرى؛ فلا الاستعداد وحده يمكن أن ينتج هذه الأعراض، ولا الصلصة النفسية وحدها يمكن أن تقوم بذلك، ولكن اجتماعهما معاً ينتج الأعراض العصبية؛ وهذا ما سماه فرويد بالتضافر. ويتعمق فرويد في تفصيل مفهوم التضافر في كتابه تفسير الأحلام (١٩٠٠)، حيث يقول إن عناصر الحلم تتضافر فيها الدلالات المتوارية وتتكشف؛ أي أن الحلم لا يخلو رغبة مكتوبة واحدة بل عدة رغبات. ويقارن فرويد في كتابه محاضرات تمهيدية في التحليل النفسي (١٩١٦) - (١٩١٧) بين التضافر وتعدد الدلالات (ما يسمى بلاغياً بالغموض) في اللغة؛ وهذه الدلالات المتعددة ليست منفصلة ومنعزلة، بل هي متقاطعة. وقد طرّف جاك لاكان Jacques Lacan مفهوم التضافر في بحث له بعنوان «وظيفة الكلام واللغة وحقلها في التحليل النفسي»^(١٥)، حيث ربط مفهوم التضافر بمفاهيم سوسيرية وبنوية، وقال إن للأعراض بنية اللغة؛ فلهذا نجد فيها ظاهرة الحذف وتطبيقات من الدلالات. وكما أنه لا يمكن تحجيم الكلمة إلى دلالة أحادية، فكذلك الأعراض، لا تكون علامة أحادية الدلالة، بل لها أكثر من دلالة في اللاوعي.

إن التوسير من المكونين للماركسيين الفلاح الذين وظفوا فرويد ولاكان لخدمة النظرية الماركسية. وقد كتب التوسير مقالاً يدافع فيه عنها بعنوان «فرويد ولاكان»^(١٦).



وهذا نكون قد قمنا بمسح للمصطلحات الأتوسيرية التي تعد من مفاتيح نصه المترجم هنا. ولم يبق إلا مصطلحان شائعان في اللغة الأوربية، وإن كانا غير واضحين كل الوضوح في العربية؛ أولهما: *السيرورة* *processus*، وتعني «التطور التدريجي للشيء المتتابع»^(١٧)، أو ما يمكن أن نطلق عليه ببساطة: عملية النمو. ويعرّفها أحد زكي يدوي بأنها «خطوات مترابطة ومتشابهة ومنسقة، ينتج بعضها البعض في نظام يؤدي إلى غاية محددة»^(١٨). ويجب التمييز بين «السيرورة» وهي مصطلح يرد في العلوم الاجتماعية، و«السيرورة»، وهي مصطلح فلسفي. وثاني هذين المصطلحين هو كلمة *totalité*؛ وهي مصدر من «كلّ» وقد فضلت «كلّة» على «كلية» لأن المصطلح الأخير قد يخلط في ذهن القارئ بمفهوم الكليات *universals* (التي تقابل الجزئيات). وقد استخدم المفكر المغربي عبد الله العروي مصطلح الكلمة مقابل *totalité*^(١٩). والكلمة تعني الوحدة الكاملة، ويقصد بذلك في علم الاجتماع أن الحقيقة الاجتماعية هي ظاهرة اجتماعية تكون وحدة كاملة؛ فالتاريخ يتكون من وحدة كاملة، حيث لا يمكن عزل أي عامل من العوامل التي يتكون منها^(٢٠). كما أنني فضلت «كلّة» على «الوحدة الكاملة»، حتى لا يخلط المصطلح الأخير بمفهوم الوحدة *unité* (الوارد في النص).

وإن ترجمتي للنص تعتمد على الأصل الفرنسي كما ورد في كتاب من أجل ماركس. وقد راجعت الترجمة الإنجليزية^(٢١)، ومع احترامي لمجهود المترجم أجبتُ أخيراً على سؤاله^(٢٢). وكذلك راجعت ترجمة تيسير شيخ الأرض لكتاب قراة وأساس المال لآتوسير. ومع ترجمتي ببجهد، فإن ترجمة عمل معقد من هذا النوع بلا أي تقديم يترك العمل مضطرباً عن سياق، ومتعلقاً على ذاته، ومستغلقاً على القارئ، عسيراً على الفهم، وبمبها. ولم ألتزم بترجمتي للمصطلحات الأتوسيرية، لأنني كثيراً ما اختلف مع اختياراته في التعريب والنحت. وعلى سبيل المثال فقد أطلق «التعين» للشعب، على مصطلح *surdétermination*، في حين أطلقت عليه «التضافر». وتبقي الترجمة اجتهداً. فلاحظ موقعي منها. فقد اجتهدت في نقل دلالة الكلمة (أي معناها في السياق)، لا ترجمة الكلمة ذاتها. فمثلاً كلمة *concrete* قد تعني الملموس أو العيني أو المحسوس حسب السياق الخطابي، فلم ألتزم بترجمة هذه الكلمة كلياً ووددت بمقابل عربي واحد؛ لأن دلالاتها تتغير حسب مكانها في الجملة وفي الخطاب. وقد أوضحت في الهوامش بعض الكلمات التي يستعملها التوسير استعمالاً خاصاً. وأما هوامش المؤلف على نصه فقد ترجمتها مسبوقة بكلمة المؤلف بين قوسين: (المؤلف)، حتى لا تلتبس هوامشه بهوامشي. وأما المصطلحات المشار إليها في هوامشي المؤلف فتخرج إلى الطباعة الفرنسية من الأعمال المذكورة.

وحتى ختام هذا التقديم لم يبق لي أن أقول للقارئ سوى أن التوسير كاتب صعب ، فأرجو ألا يتوقع طريفاً مفروشا بالزهور ، أو حتى طريقاً مبيداً ؛ فللقائمين المقتدة التركيب ، الثرية الدلالات ، لا تلتفت إلا بجهد ومعاينة . وما قاله ماركس عن ترجمة كتابه رأس المال إلى الفرنسية (في رسالة إلى لويس لاشاتر محررة في ١٨/٣/١٨٧٢) ، ينطبق حرفياً على ترجمة للتوسير إلى العربية :

« . . . إن الطريقة التي استخدمها . . . تجعل قراءة الفصول الأولى شائكة بما فيه الكفاية . وإنني لأخشى على الجمهور . . . التسرع في استخلاص النتائج دائماً ، وللتعطش إلى معرفة علاقة المبادئ العامة بالمشاكل المباشرة التي تستهويهم ، من أن تناله صدمة ، إذا لم يتمكن من تجاوز ذلك ، منذ البداية . » إن في هذا ضرراً لا يمكن أن أقبل تجاهه شيئاً ، سوى أن أحذر القراء المهتمين بالحقيقة وأنذرهم . إنه ما من طريق ملكي ليلوغ العلم ؛ واللذين تتاح لهم فرصة الوصول إلى قممه البيرة ؛ هم فقط أولئك الذين لا يحاولون أن يتألم التعب من ارتفاع مسالكه الوعرة . »

كارل ماركس (٣٣)

البنية ذات الهيمنة : التناقض والتضافر

علاقة النمو المتضاربة للإنتاج المادي مع الإنتاج الفنى على سبيل المثال : المسألة التي يصعب إدراكها هنا هي : كيف يتفاوت نمو علاقات الإنتاج مع نمو العلاقات المعنوية ؟

— كارل ماركس ، مقدمة في نقد الاقتصاد السياسي

متضرع أطول من غيره في مترج ملعب . فالحقيقة ليست مسألة هامشية ؛ إنما هي قضية أساسية في التركيب ذاته . ولهذا فالتركيب يمر على الهيمنة بما هي عنصر رئيسي فيه : إن الهيمنة واسعة في البنية التركيبية . وإن إصرارنا على أن الوحدة ليست ، ولا يمكن أن تكون ، وحدة مجزوء بسيط وأصل وشامل ، ليس إذن من باب تضحية الوحدة على مديح و التصلدية ؛ ، كما يزعم هؤلاء السائين يلمسون و بالأصلية ؛ و هي مفهوم أرسطوولوجي غريب على الماركسية (٣٤) . إننا نؤكد شيئاً آخر تماماً ، هو : أن الوحدة في الماركسية ليست إلا وحدة التركيب ؛ وإن لم تكن التنظيم والتفصل للتركيب هو الذي يشكل وحدته (٣٥) . ونحن نؤكد أن لكل المركب وحدة بنية تتفصل في الهيمنة . وإن هذه البنية الخاصة هي التي تشكل ، في آخر الأمر ، علاقات الهيمنة بين التناقضات وبين سماتها ، التي عليها ماركس يوضح علاقات أساسية .

يجب إدراك هذه الحقيقة والدفاع عنها في إصرار ، حتى لا نلقي بالماركسية في الاتيأس الذي تحررت الماركسية من أسره ، وهو خط من الفكر ليس له إلا نموذج أرسطو من الوحدة : وحدة المادية ، وحدة الجبروت ، وحدة الفعل . وهذا الاتيأس المزجج يتراوح بين مادية و ميكانيكية و مثالية الشعور . وإذا نحن عبرنا وادعينا الوحدة البنيائية

مزال علينا أن نسوغب هجرة هذه الممارسة (٣٦) ، أهمي قانون نمو التناقضات المتضارفة ؛ فقد قال ماركس تونج في مجلة نية كالفجر و ليس هناك شيء في العالم يدمو بلا أي تقاوت .

ولكي نفهم دلالة هذا و الفانون و أيباد ، الذي لا يرتبط كما يظن البعض ، بالإمبريالية فحسب ؛ بل يرتبط و بكل ما هو موجود في العالم . . . ؛ ليجب الرجوع إلى هذه لفظة الأساسية في التناقض الماركسي ، التي تكشف عن تناقض رئيسي في كل سيروية مركبة ، وعن سمة رئيسية في كل تناقض . وأنا لم أفسك جله و لفظة ، حتى الآن بوصفها مؤشراً لكل المركب ، حيث لابد من أن يكون الكل مركباً حتى يمكن لتناقض ما أن يكون مهيمناً على غيره (٣٧) . ويعدونا الآن رصد هذه الهيمنة وما تتطلب على ، ومن الآن نضاعدها بوصفها مؤشراً بل في ذاتها .

إن هيمنة تناقض على غيره يعني وجوده في تركيب ذي وحدة بنيائية ، و معنى أن هذه البنية تخضع على علاقة الهيمنة والنتيجة بين التناقضات . وفي الماركسية لا يمكن أن تكون هيمنة تناقض ما على غيره ناتجة عن توزيع عارض لمختلف التناقضات في مجموعة تشكل موضوعاً ؛ فمن لن و نجد ؛ في هذا الكل المركب ، الذي يمتد على مجموعة التناقضات و تناقضاً يهيمن على غيره من التناقضات ، كما يهيمن رأس

أخرى فكل تناقض، وكل تمفصل مهم لبنية، بالإضافة إلى العلاقة العامة للتفصلات في البنية ذات اليمين، كلها تشكل شروط الوجود للكل المركب ذاته. وما طرح هنا هو غلبة في الأهمية؛ لأنه يعني أن بنية الكل - ومن ثم و تمائز و التناقضات الأساسية وبنيتها ذات اليمين - هي الوجود ذاته للكل، كما أن «تمائز و التناقضات» وكونها تسم بتناقض رئيسي، الخ؛ وكون كل تناقض يتسم بصفة رئيسية (ليس إلا شرط الوجود للكل المركب. علفنغروب: إن ما نطرحه ينطوي على أن التناقضات و الثانوية ليست ظواهر بحتة للتناقض و الرئيسي؛ و إن التناقض الرئيسي ليس جوهرًا تشكل ظواهره في التناقضات. الثانوية، بحيث يمكن أن يستفي عنها أو عن البعض منها أو يتواجد قبلها أو بعدها^(٣٢). إن طرحنا على الكل - ينطوي على أن التناقضات الثانوية أساسية في وجود التناقض الرئيسي، وأنها تشكل في حقيقة الأمر شروط وجوده، كما أن التناقض الرئيسي يشكل شروط وجودها. ولتأخذ المجتمع مثالاً للكل الإنتاج البشري. إن علاقات الإنتاج ليست ظاهرة تفرق قوى الإنتاج، بل هي أيضاً شروط وجوده القوي. كما أن البنية الفرعية ليست مجرد مظهر لبنية، فهي أيضاً شرط وجود هذه البنية^(٣٣). وينطق هذا من مبدأ ماركس الذي أشرنا إليه سابقاً: لا يوجد في أي مكان إنتاج بلا مجتمع، أي بلا علاقات اجتماعية، والوحدة التي لا تتناقض في ما يأتي أبعد منها هي وحدة الكل، حيث نجد فيها تلازم الإنتاج وعلاقات الإنتاج تلازماً متبادلاً. فالإنتاج يستلزم لوجوده علاقات الإنتاج وشكلها، كما تستلزم علاقات الإنتاج لوجودها الإنتاج^(٣٤). وأرجو هنا ألا يُساء فهمي. إن هذا التلازم المتبادل بين «التناقضات و البنية ذات اليمين» التي تحكم على هذه التناقضات وفي التناقضات (وفي هذه الحالة يعمدها الاقتصاد في آخر الأمر). ولا ينجم عن هذه التلازم باستدراة الظاهرة عدم البنية ذات اليمين، التي تشكل تركيب الكل ووحدة، بل الأمر على العكس، فإن التلازم يكمن في صميم وجود التناقضات، ويتجلى في البنية ذات اليمين التي تشكل وحدة الكل^(٣٥). إن انعكاس شروط الوجود للتناقض في داخله، أي انعكاس البنية المتفصلة ذات اليمين، التي تشكل وحدة الكل المركب في داخل كل تناقض، هذا الانعكاس هو أعمق سمة للجدلية الماركسية؛ وهو ما حاولت تناول سابقاً في مفهوم «الظواهر»^(٣٦)

ولكن تتعمق هذه المسألة، دعنا نرجع على مفهوم مألوف. فنعلمنا قال لينين إن «روح الماركسية هو التحليل المحسوس لوضع ملموس»، وعندما أوسع كل من ماركس وإنجلز ولينين وسائليز وبلان «كل شيء يتوقف على الأوضاع»، وعندما وصف لينين و الظروف و الخاصة بروسيا عام ١٩١٧، وعندما بين ماركس (وكل الثورات للاركسي) بقلق مثال على صيغة هذا التناقض أو ذاك، حسب الظروف، الخ؛ فليهم كانوا يستعدون مفهومًا قد ييسلوا إمبريقياً؛ لأن الأوضاع هي في آن واحد الأوضاع الكائنة. وكيان أوضاع الظاهرة للأخوة في الحسبان^(٣٧). إننا إزاء مفهوم ماركسي مهم جداً؛ لأنه بالتحديد ليس مفهوماً إمبريقياً، أي تقريراً عما هو كائن... بل على العكس، هو مفهوم نظري ينطلق من صميم الموضوع، وهو الكل المركب المطلق ذاتياً من قبل^(٣٨). إن هذه الأوضاع ليست في حقيقة الأمر إلا كيان الكل في موقف معين، هو بالبنية للرجل السياسي و الموقف الزمان، أي أن الأوضاع هي

للكل المركب مع الوحدة البسيطة للكافة؛ وإننا رأينا في الكل المركب نمواً بسيطاً وبنياً جوهراً يوجد أو ملاحه أصلية بسيطة، فإنتا نسطق حينئذ ماركس في هيجل على أحسن الأحوال، وفي أسوأ الأحوال نسطق ماركس في هيجل Haeckel إلى هذا الخلل من الخصوصية التي تميز ماركس عن هيجل، والتي تفصل فضلاً جدياً بين غط الوحدة الماركسية والوحدة الهيجلية، أو بين الكافة الماركسية والكافة الهيجلية. لقد أصبح مفهوم «الكافة» في يومنا هذا مستهلكاً؛ فكلمة «الكافة» صارت تستند إلى الاعتقال - بلا سمة دخول - من هيجل إلى ماركس، ومن الجشطالتي إلى سارتر، الخ^(٣٩). ويتبنى الكلمة نفسها، ولكن مفهومها يتغير تغيراً حاسماً في بعض الأحيان. وعند تعريف المفهوم بجنس التسبب؛ فإن «الكافة» الهيجلية ليست في حقيقة الأمر مفهوماً مطابقاً كما يتصوره الجنس، وإذا هي مفهوم مُعرّف وخصص من خلال دوره النظري. أما «الكافة» الماركسية فهي أيضاً مُعرّفة و دقيقة من جانبها، وهاتان «الكائنة» لا تتشركان إلا فيما يلي: (١) كالكافة؛ (٢) تصور فضاض لوحدة الأصلية و (٣) أعداء نظريون. وفي مقابل ذلك فهي في حقيقتها تكادان تعفدان الرباطة. إن الكافة الهيجلية غير استلاني لوحدة بسيطة أو لأصل بسيط، وهو حالة نحو الفكرة ككافة؛ فهي إذن - وفي دقة - ظاهرة الأصل البسيط وتجليه الذاتي. هذا الأصل الذي ينشأ في كل تجليه، في ما في ذلك الاستلاب الذي يجهل لترسيم الكافة. ونكر هنا أن للمفاهيم خطورتها؛ لأن هذه الوحدة ذات الجوهري البسيط الذي يتجلى في استلابه، تؤدي إلى ما يلي: نفى كل الاختلافات العينية في الكافة الهيجلية حال إتيانها، بما في ذلك و الجبال و الظواهر في هذه الكافة و المجتمع للكل، الدولة، الدين، الفلسفة، الخ... وذلك لأنها ليست سوى و حالات استلاب الأصل الباطني البسيط للكافة؛ هذه الكافة التي تتحقق من خلال نفى التمايزات المستلبة التي ترسبها. وبالإضافة إلى ذلك فإن ظهور هذه التمايزات بوصفها استلاباً، أي ظواهر - للأصل الباطني البسيط، تتساوى كلها في و التفاعلة، أي أنها تتهاوت أمام الأصل؛ وينتج عن ذلك تتساوى فيها نفى. ولما لأهميته لأي تناقض عمد عند هيجل^(٤٠). وهذا يعني أن للكل الهيجل وحدة من النمط و الرواسي، حيث تُنفى التمايزات حال إرسائها؛ وعليه فإنها تكون تافهة. فهي لا توجد لذاتها، وليس لها مظهر الوجود المستقل؛ وهي لا تدل إلا على وحدة الأصل البسيط الباطني، التي يستتب عبرها. ومع تكاد تكون متساوية فيها بينها من حيث هي مظاهر مستلبة لهذا الأصل. وهذا يعني إذن أن الكافة الهيجلية: (١) متفصلة تفصلاً ظاهرياً؛ لا حقيقياً، في و للجبال، (٢) وحدتها ليست في تركيبها، أي ليست في بنية هذا التركيب؛ (٣) فهي إذن تتفقد البنية ذات اليمين، التي تشكل الشرط المطلق، الذي يسمح للمركب الحقيقي بأن يكون له وحدة، وبأن يكون يقين موضوعاً للممارسة، تلك الممارسة التي تطمح إلى تغيير هذه البنية؛ وهي الممارسة السياسية. وليس من باب الصلف أن النظرية الهيجلية للكافة الاجتماعية لا تنشأ أبداً سياسية، وليس هناك، ولا يمكن أن يكون سياسة هيجلية.

وليس هذا كل ما في الأمر؛ فإن صرح أن كل تناقض هو تناقض كل مركب بين كل اليمين، فلا يمكننا أن نتصور الكل المركب يتضخ ببنون هذه التناقضات، وبدون علاقة التلازم الأساسية. وبعبارة

[illegible]

وإذا كنت أصرا على هذا والإنكسار ، الذي اقترح-
تسميته ، بالتضافر ، لهذا الضرورة فيتميز واستمرارية وعامله كما
تلكا فيهم حيلته نظرا ، وهو أمر تقتضيه التجربة العلمية ؛
لكنها لا يمكن تحقيقها فاعلموا (٢٨٠) . هذا لنحاول أن نحيط
بهذا المفهوم إحاطة عميقة . إن التضافر يعني أن في التضافر سمة
رئيسية ، هي إنكسار أوضاع وجود المركب في التضافر ذاته . وهذا
الموقع التضافر في بنية الكوكب في التضافر ذاته . وهذا
الوضع ليس مستمرا ؛ فهو ليس الوضع الوحيد الذي « يثب » له (أي
أنه ليس الوضع الوحيد الذي يحته التضافر في تدوير الجزي
وكانت من البنية الملحمة ، وفي الاقتصاد في المجمع) ، ولا هو
الموقع التضافر الوحيد (فليأ) ، سواء كان وضعاً مهمما أو تافهاً ؛
إلا من موضع النظر) . إن هذا التضافر هو العلاقة بين وضعه
الفعل والوضع الذي يثب له ؛ أي هو العلاقة التي تجعل من الوضع
الفعل صفة « متغيرة » لبنة « ثابتة » ، هي بنية الكل المركب المضمرة
في موضع .

وإذا صحّ هذا فيجب التسليم بأن التناقض لا يقتصر على دلالة واحدة (لا يقتصر عالمياً على دور معنى التناقض) ، لأنه يمكن أن يتناهى في صميمه دلالة معينة التناقض للكل المبررة ، ولكن يجب أن نضيف أن عدم التناقض في الدلالة الحسية لا يعني أنه مفتوح للدلالة ، وبوجه آخره أي متى علم بطرحه التعدد الإيجابي ، وتراضى لرحمة الظروف والصفاء ، ويبدو لنا ، كما تكونت نفس الشاعر جامدة لتقصي الصلابة العارضة . وفي الأمر على ذلك أنه لا يمكن أن يكون التناقض في أوجبه الدلالة للمحتج عالمياً ، إذ تتبين الدلالة التي يوجهها ، يتكشف لنا التناقض محمداً من خلال التناقض إلى عالمي الذي يمتصه عالمياً مقدماً ونهياً ويتعلوا ، وأرجو أن تقرروا بها التي هي الصيرير الشيع . وأنا أعترف بتفضيل لكلمة قصير :

1) يجب أن نلاحظ :

إن هذا النوع الخاص من التحليل التضافري هو الذي يمنح التناقض الماركسي خصوصيته ، ويسمح بالإدراك النظري للممارسة الماركسية ، سواء كانت نظرية أو سياسية . والتضافر هو العامل الوحيد الذي يسمح بفهم التبعات والطبقات المموسة لكل العقد

العلاقات الملقدة الثلاثية والمتشابكة في تخصصات بين الكتل المركب . ولهذا نجد أنه من الممكن والشروع نظريا التحدث عن « الأوضاع » على أساس أنها العامل الذي يسمح بتحويل مالي : من تسخير الثروة عطف الاهتمام لم تنصير إلى في روسيا عام ١٩١٧ ، والصين عام ١٩٤٧ ، وكوبا عام ١٩٥٨ ، وليس في مكان آخر في « ظرف زمانى » آخر . ومن تتجبع الثروة التي يحركها التنافس الأساسى للرأسمالية قبل مرحلة الإمبريالية . وقد وجدت في « ظروف » مؤنية ، كانت التحويل ، لم نقطع الصدوع التاريخي ، والحلقات مؤنية ضخمة في السلسلة . لم تتجبع في إنجلترا أو فرنسا أو ألمانيا ، ولكن في روسيا (والحلقة) استغلال الإمبريالية) . ولما كان بالإمكان التحدث عن الأوضاع بدون الرقوى في قبضة الإمبريالية أو لى مقلاتة « الأمور حل حله » ، يتكلمون « في الصنف » ، لذلك لأن المركب يتجبع مع « الأوضاع » على أساس أنها الوجود الحقيقى والمركب والمخاض والتنقلات التي تشكل الكتل في سيرورة تاريخية . ولهذا فإن لينين باستحضاره للأوضاع الكائنة في روسيا ما يقع في الإمبريية ، وإلا محل وجود الكتل المركب في سيرورة الإمبريالية في روسيا من خلال « الحالة العامة »

وإذا لم تكن الأوضاع سوى الكيان الحلال للكل المركب ، فلماذا أفضأ تناقضاته التي يعكس كل منها في تكوينه العلاقة المضبوطة التي تربطه بالتناقضات الأخرى في بنية الكل المركب ذات اليمين . وهنا كل تناقض يعكس في تكوينه (أي في علاقته بالمتغير مع التناقضات الأخرى ، وفي علاقته بالمتغير في سيمته) مع بنية الكل المركب اليمينية التي يتواجد فيها ، فلماذا يعكس التناقض الكيان الحلال للكل ، وهو بهذا يعكس «أوضاع» الكل الحلقية وتطابق معها . ولماذا فنحن نتحدث عن «حالة الكيان» للكل علما بتحدثنا عن الأوضاع ؟

ترى أما ذلك ضرورياً أن نرجع إلى هيكل لبيّن أن الظروف أو الأوضاع ليست عندنا إلا ظواهر - وأنها - من ثم - زائلة ، لأنها لا تعتبر أبداً في شكلها العرضي الذي يلحقه نوع تغييره ووجوده العفوري - أو أن يحل محلها فكرة - ولهذا فالأوضاع ليست واردة حداً عندنا إنما نجد عندنا هيكل - مثل علاقات البساطة التي تتصوره إلى تعقيد ، وأبداً بحدّا تشكل الظاهرة سطحة . أما أن تكون العلاقة مع الطبيعة ، مثلاً - جزءاً عضوياً من - أوضاع الوجود - ، كما هي في الميكانيكية ، وأن تكون حداً ، وهذا رأينا ، للتخصص الرئيسي (قوى الإنتاج وعلاقات الإنتاج) ، وأن تشكل لها العلاقة مع الطبيعة أوضاع وجودها والقوى والعلاقات الإنتاجية ، متمسكة في التنافضات والثنائيات ، للكل ، وفي علاقات هذه التنافضات (والثنائيات) ، أي أن تشكل أوضاع الوجود جاذباً مطلقاً ، ذلك الجانب الذي كان سابق الوجود دوماً في وجود الكل المركب ، والذي ينمض في هذا الكل إلى الكل المركب - كل هذا غريب تماماً في هيكل ، وبخاصة في أن واحد الكل المركب البتالي وأوضاع وجوده ، بتبنيه مسبقاً لباطن شرف وسيسط . ولهذا نجد في سبيل المثال - العلاقة مع الطبيعة التي تشكل أوضاع الوجود للكل المجتمعات الإنسانية - نتجها لا تلعب دور محلياً إلا في المقابلة المباشرة ، وهو لا لأعضاءه والمخار

هي نقطة التفاعل الاستراتيجيية في العقدة التي لا بد من حلها وتفكيك الوحدة القائمة^(١٣٧). وحتى يحدث ذلك، علينا ألا نؤخذ بظواهر الصالح العشوائي للهيمنة؛ فإن كل هيئة تشكل خطوط في السيرة المركبة (تتعلقه) تقسيم التاريخ إلى فترات؛ ولأننا نتعامل مع جدلية سيروية مركبة، فأساس علينا أن نأخذ في الحسبان هذه الأوقات، الخاصة والخاصة، التي هي «الأشواط» و«المراحل» و«الحقب». وكذلك علينا أن نأخذ في الحسبان فترات الهيمنة الخاصة التي تميز كل شوط. إن تعقد النمو (أي النمو على مراحل معينة) وتعدد بنية كل مرحلة تعقداً معيناً، هذه العتد تشكل وجود السيرة المركبة وواقعها. وهذا هو ما يشكل الحقيقة الخاصة في الممارسة السياسية (وإن للممارسة النظرية طابعاً)؛ كما يشكل نقل الهيمنة وتكتيف التناقضات التي قدم إلينا لينين مثلاً جلياً وبعيداً لها في تحليله للثورة ١٩١٧ (التي كانت نقطة الانسجام و«التفاسد» fusion) والانسجام مستخدم هنا بدلاً من الانسجام والتلاحم. وهو التفاعل الذي عندها تتكشف «التمتع» «fusionnement» تناقضات عدة، إلى درجة أنها تصبح نقطة الانسجام الحرجة، أي نقطة الطفرة الثورية، ونقطة «التلاحم».

قد تسمح لنا هذه التوضيحات بإدراك لماذا لا يوجد أي استثناء لقانون التناقض المهم^(١٣٨). فهذا القانون لا استثناء له؛ لأنه هو نفسه ليس استثناء، أي أنه ليس قانوناً فرعياً، نأخذها من ظروف خاصة (كالإمبريالية مثلاً)، ولا قانوناً جديراً على إختلال نحو تكوينات اجتماعية متميزة (تفاوت النمو الاقتصادي مثلاً بين الدول المتقدمة و«الخلفية» والسيطرة والمستعمرة، الخ...)، بل على العكس؛ فهو قانون أول وسابق لهذه الأحوال الخاصة. ولذا فإنه يمكن أن يملأ هذه الأحوال الخاصة؛ لأنه غير خارج عنها. وبما أن قانون التناقض يمس كل تكوين اجتماعي في كل جوانب وجوده، فهو يمس أيضاً علاقات تكوين اجتماعي ما يفرضه من التكوينات الاجتماعية التي قد تتميز بتضيق اقتصادي وسياسي وأيديولوجي مختلف. ويسمح قانون التناقض بإدراك إمكانية هذه العلاقات. وبناء على ذلك، فليس التناقض الخارجي—عندما يكون وارداً—هو الذي ينشئ التناقض الداخلي (مثلاً فيها يسلط عليه لفساد «الحضارات»؛) بل على العكس؛ فالتناقض الداخلي هو الذي يوجوه ينشئ التناقض الخارجي ويصعد دوره، إلى درجة أن أكر هذا التناقض الثاني يصل إلى داخل التكوينات الاجتماعية المتواجدة. إن كل تفسير يرجع ظواهر التناقض الداخلي إلى تفاوتات خارجية (مثلاً تفسير الظروف الاستثنائية في روسيا عام ١٩١٧ من خلال علاقات تفاوتات خارجية فقط، كالعلاقات الدولية، أو تفاوتات في النمو بين روسيا والغرب... الخ...) يفسد في الميكانيكية، أو—فيها هو ادعاء التباين منها—في نظرية التأثير المتبادل بين الخارج والداخل. وبناء على كل هذا يجب علينا أن نواصل إلى التناقض الداخلي الأول، حتى نفهم جوهر العلاقة الخارجية.

إن تاريخ النظرية والممارسة للمركبة كله يؤيد ذلك. فالنظرية والممارسة للمركبة تتجهان التناقض لا يوصف استثناءً خارجياً فحسب للتفاعل بين مختلف التكوينات الاجتماعية الموجودة، بل تجدان أيضاً هذا التناقض في داخل التكوين الاجتماعي، لا بوصفه شيئاً بسيطاً

البنائي، كالتكوين الاجتماعي (وهو التكوين الوحيد الذي تمه الممارسة للمركبة حقاً حتى يومنا هذا)، لا على أساس أنها تنوعت وظفرت عشوائية ناتجة من «إوضاع» خارجية، وعن أثرها على كل بنائي ثابت بمكوناته البنائية، ونفسها التابت و«صله» هي الميكانيكية) — بل تلم هذه التناقضات والظواهر على أساس أنها إصابات تشكل ملموسة ومكتوبة في الجوهر، وعلى أساس أنها «استعراض» كل عنصر في الجوهر، واستعراض كل تناقض في الجوهر، واستعراض تفصلات البنية المركبة ذات الهيمنة، التي تتمسك في هذه التفصلات. فهل ما زلنا في حاجة لتكرار القول بأنه بدون استيعاب هذا النمط من التجديد وتغييره وأخذه في الحسبان — بدون هذا لا يمكن أن تفكر إطلاقاً في إمكانية العمل السياسي بله إمكانية الممارسة النظرية؛ أي أنه لا يمكن على وجه التحديد التفكير في كونه الموضع (للمعاداة الأولية) في الممارسة السياسية والنظرية، أي في بنية «الموقف الراهن» (السياسي أو النظري) الذي تطور للممارسة حوله؟ وهل نحن بحاجة إلى إضافة أنه بدون إدراك هذا التضاد يستحيل الإدراك النظري لما وراء هذه الحقائق البسيطة التالية: مفرد العمل وللعمل نظراً—سواء كان جاليليو أو سينيزا أو ماركس—أو لثوري كلينين وإخوانه، الذين قدموا معاناتهم، إن لم يكن حياتهم، كل هذه «الشكالات» الصغيرة... موضحين نظرية «بدئية» و«تأويلية» بشرة «حتمية» و«محققين» في «مريضهم» (١) الشخصية الضرورية التاريخية، سواء كانت نظرية أو سياسية، حيث يمكن للمستقبل أن يثبها «حاضراً» فعلياً^(١٣٩).

ولكن لنلق في هذا الأمر، دعنا نرجع إلى مقولات مار تسي تونج. فإذا كانت كل التناقضات خاضعة لقانون التناقض المهم، وحتى يكون الإنسان ماركسياً، ويكون العمل السياسي محكماً (وأضيق هنا الإنتاج النظري)، فلا بد—ومعها ارتفع الثمن—من التمييز بين الرئيسي والثانوي في التناقضات وفي سماتها. وإذا كان هذا التمييز مهماً للممارسة والنظرية للمركبة فذلك، كما يقول مار، لأن التمييز لازم لمواجهة الواقع الملموس وحقيقة التاريخ الذي يعيشه البشر؛ وهو لازم لإدراك البراقع الذي يحكمه تطابق الضلعين، أي: (١) انتقال ضد، في ظروف محددة، إلى مكان ضده المقابل^(١٤٠)، واستبدال الأدوار بين التناقضات وسماتها (وسنسى ظاهرة الاستبدال هذه بالتفصيل)؛ (٢) وتطابق الضلعين في وحدة حقيقية (وسنسى ظاهرة «الانسجام» هذه بالتفصيل^(١٤١)). إن حيرة للممارسة، في حقيقة الأمر، هي أنه في حين تكون البنية ذات الهيمنة ثابتة، تتغير فيها وظيفة الأدوار فيمسي التناقض الرئيسي ثانوياً، ويأخذ تناقض ثانوي ما مكانه. كما أن السمة الرئيسية تسمى ثانوية، والسمة الثانوية تسمى رئيسية. وهناك دائماً تناقض رئيسي وتناقضات ثانوية، ولكنها تتبادل أدوارها في البنية للمنضمة في الهيمنة؛ هذه البنية التي تبقي ثابتة. لقد قال ماركسي تونج وليس هناك أحد شك في أنه في كل مرحلة من مراحل السيرة، لا يوجد إلا تناقض رئيسي واحد يلعب دوراً فعلياً^(١٤٢). ولكن هذا التناقض الرئيسي الناتج عن النقل لا يصبح «حساساً» و«متغيراً» إلا بالتكتيف («الانسجام»). إن التكتيف بشكل «الحلقة الحاسمة» التي يجب القبض عليها وشذها في الصراع السياسي كما قال لينين (أو في الممارسة النظرية...)، حتى تتمكن من السلسلة كلها. ولكن تستخدم مجازاً أكثر استدارة، نقول

والأصل . فالجدلية تصبح سلبية عندما تكون مجرداً لسلب السلب ،
التي هو بدوره مجرد لظاهرة ترميم استلاب الوحدة الأصلية . ولهذا
ففي كل بدلية هيجدلية تكون البينة هي الشاغل . ولهذا لا يقوم
الأصل إلا بالنسوة الذات ، والإنتاج الذاتي لبيانه الخاصة عبر
استلابه . وإن مفهوم هيجل عن « هذا الذي يحافظ على الذات في
كيان مغاير للذات » هو أيضاً يحق السلبية . فالتناقض إذن حرك عند
هيجل بوصفه سلبية ، أي بوصفه انتماساً سريعاً و للكيان في ذاته ،
حتى عندما يكون في كيان مغاير للذات ، فهو إذن انتماس يمت
لبداً الاستلاب ذاته . وهو بساطة الفكرة .

ولا يمكن أن يكون الأمر هكذا عند ماركس . فعندما نتعامل مع
سيوريات البينة المركبة ذات الهمجة ، نجد أن مفهوم السلبية وما
يتبعه من مفاهيم ، كسلب السلب ، والاستلاب ، الخ . . لا يمكن
أن تستخدم لفهم غو هذه السيوريات فهي علمياً . كما أنه لا يمكن أن
تعد ضرورة النمو ونمطها عند ماركس ضرورةً أيديولوجية بفرصها
انتماس التباين في بدايتها ، ولا يمكن أن يعد البنى المحرك للنمو عند
ماركس ممثلاً لنمو الفكرة في استلابها الخاص . فالسلبية والاستلاب
هما إذن مفهومان أيديولوجيان ، لا يمكنهما - من وجهة نظر الماركسية -
أن يبرا إلا عن مضمونها الأيديولوجيين . إن رفض النمط الهيجل
للضرورة ، ورفض الجوهر الهيجل للنمو ، لا يني إطلاقاً أننا نلج
أنفسنا بملك في فراغ الذاتية النظرية أو الصنعية « أو العرضية » .
الأمر على العكس ، فشرط التحرر من المصادر الهيجدلية هو الذي
يضمن النجاة الحقيقية في هذا الفراغ . ففي الواقع يمكننا أن ندرك
حقيقة السيورة وسماها النمطية ، لأن السيورة مركبة ، ولأنها
بينة ذات همجة .

وسأقدم هنا مثلاً واحداً . كيف يمكن نظراً تأكيد صفة هذه القوة
للماركسية للهمجة : « الصراع الطبقي محرك التاريخ » ؟ أي كيف يمكن
دعم القول بأنه يمكن « تفكيك الوحدة الموجودة » عبر الصراع
السياسي دعاً نظرياً ، إذا كنا نلتزم وعارفين بأن الاقتصاد - لا
السياسة - هو الذي يحدد في آخر الأمر^(١٦) ؟ وكيف يمكننا - بدون
الرجوع إلى حقيقة السيورة المركبة وبينها ذات الهمجة - أن ندرك
نظرياً الفارق الحقيقي القائم بين الاقتصاد والسياسة في الصراع
الطبيعي ذاته ، أي - بكل دقة - كيف يمكننا أن ندرك الفارق الحقيقي
بين الصراع الاقتصادي والصراع السياسي ، وهو الفارق الذي يميز
للماركسية دوماً عن كل الأشكال التلافية أو المخططة للاتهازية ؟
وكيف يمكننا فهم ضرورة الدور بالمشوى الخاص والتبصر للصراع
السياسي ، إلا إذا كان هذا المستوى - يميزه ويفرق تميزه - ليس مجرد
ظاهرة بسيطة ، بل كان هذا المستوى تكيفاً حقيقياً ، ونمطاً
استراتيجياً ، في العقدة التي يتشكل فيها الشكل المركب (اقتصاد
وسياسية وأيديولوجيا) ؟ وأخيراً كيف يمكن إدراك حقيقة مرور
الضرورة التاريخية بشكل حاسم في الممارسة السياسية ، إذا كانت بنية
التناقض لا تسمح بهذه الممارسة في الواقع ؟ وكيف ندرك أن
نظرية ماركس التي أثبت لنا عن هذه الضرورة وهي نظرية منتجة إذا
لم تسمح بنية التناقض بواقع هذا الإنتاج ؟

فالقول إذن بأن التناقض محرك يعني - في النظرية للماركسية - صراحةً
حقيقياً ومواجهات حقيقية في مواقع معينة من بنية الشكل المركب . وهو

وخارجاً عن هذا التكوين الاجتماعي (فعل متبادل بين البينة التحتية
والبنية القوية) بل بوصفه شيئاً داخلياً عضوياً في كل حالة من حالات
الكلّة الاجتماعية ، وفي كل تناقض من التناقضات . إن
« الاقتصادية » (الماركسية) ، لا الماركسية الحقيقية ، هي التي تعين
تعييناً لا يرجع عنه الخطوات المتتالية ، ويصور كل واحدة منها
ودورها ، كما تقدم دلالة أحادية لمتعلقها^(١٧) . وهي التي تعرف
الأدوار وأصاحتها تعريفاً ثابتاً ، غير مدركة ضرورة تبادل الأدوار في
السيورة « حسب الظروف » . والاقتصادية هي التي تقر وتقرر
مسبقاً وقطعياً بتطابق التناقض للحد في آخر الأمر بحدور التناقض
للمهمين ، وهي التي تربط دوماً الدور الرئيس بعدد من السمات
لقرى الإنتاج ، الاقتصاد ، الممارسة) ، والدور الثانوي بسمات
أخرى (علاقات الإنتاج ، السياسة ، الأيديولوجيا ،
النظرية . .) . هذا ، في حين نرى في واقع التاريخ أن التحديد الذي
يقوم به الاقتصاد في آخر الأمر ، يتم بتناوب الاقتصاد والسياسة
والنظرية الخ . . في لعب الدور الرئيسي . لقد أترك أن يجاز هذا
جهداً ، وأشار إليه في صراحته ضد التناهي الدولية الثانية ، الذين
نوقموا بتحقيق الاشتراكية بفعل الاقتصاد وحده^(١٨) . وكل أعمال لينين
السياسية تشهد على عمق البنى التالي : إن التحديد الذي يقوم به
الاقتصاد في آخر الأمر يتحقق حسب مراحل السيورة ، لا عشوائياً ،
ولا لأسباب خارجية أو عرضية ، ولكن في الواقع لأسباب داخلية
وضرورية عبر الإبدال والنقل والتكيف .

فالتفاوت إذن أسبق من التكوين الاجتماعي ، لأن البينة ذات
الهمجة في الشكل المركب ، هذا الثابت البنيوي هو في ذاته يتحقق في
الصياغات المتحركة للممارسة للتناقضات ، التي تشكل التفاوت .
ولهذا فهي تشكل نغمة وتكثيفاته وظفراته ، الخ . . وفي المقابل ،
فإن هذا التنوع يتحقق في وجودها الفعلي . والنمو والتفاوت (أي
ظاهراً النقل والتكيف للثبات يمكن رصدهما في سيورة النمو لكل
المركب) ليس إذن خارجاً عن التناقض ، بل هو جوهره المجمع .
والتفاوت الموجود بين « نمو » التناقضات ، أي في السيورة ذاتها ،
موجود إذن في جوهر التناقض ذاته . ولولا اقتران مفهوم التفاوت
مقابلة سطحية ذات طابع كمي لكان بإمكان القول بلا تردد بأن
التناقض الماركسي « محدد متعديلاً متفاوت » ، على شرط التسليم بأن
صميم جوهر التفاوت هو التناظر .

وتبقى لنا مسألة أخرى للفحص ، وهي دور التناقض المحرك لنمو
« سيوريات » . فإدراك التناقض لا معنى له إن لم يؤد إلى إدراك دوره
المحرك .

وما ذكرنا عن هيجل يسمح بإدراك الجدلية الهيجدلية ، وما إذا كان
مفهومها ينطوي على قوة محركة أو « غو ذات » . فمتننا نجد
الفهم أيديولوجياً ، في نص هيجل كالتالي ، « صعل السلب » في
الكائنات والأعمال ، ويقاء الروح في الموت ذاته ، وقلق السلبية
الكون الذي يترك جسد الوجود لكياً يخلق جسد هذا الوجود
الواقع ، ويحول العدم إلى وجود وروح - فنيديك لترتض كل جوارح
كل فلسوف وكأنه يواجه أسراراً مفقودة . ولكن السلبية لا يمكن أن
تحتوي على البنى المحرك للجدلية ، وهو سلب السلب إلا بوصفه
انتماساً حقيقياً لمسلات النظرية الهيجدلية : بما في ذلك البساطة

يتميز التناقض الماركسي « بفتاقه » أو « تضالها » الذي تتمسك فيه أوضاع وجوده ، أي تتمسك فيه بنية التناقض (ذات الهمية) للميزة لكل المركب المعطى دوماً شيئاً ، التي تشكل وجود الكتل المركب . ومن هذا المنطلق يكون التناقض عركاً لكل نحو . ويكون العقل والتفكير الناشئان في تطابق التناقض متصين ببيئتهما لثلاثة أطوار (لا تضاد ، بفساد ، انقجار) ، تشكل وجود السرورة المركبة ، أي « صيرورة الأشياء » .

وإذا صيغ أن الجدلية — كما قال لينين — هي إدراك التناقض في جوهر الأشياء كقانون لهما وعدم فهمها ، كقانون ظهورها وظفرانها وتلاشيها ، حينئذ يمكننا أن نصل من خلال تعريف خصوصية التناقض للمركب إلى الجدلية الماركسية ذاتها^(١٧) .

وكل مقولة نظرية ، لا يعني هذا التعريف إلا الضمنات المعنية التي يستدعيها فكراً .

وكل مقولة نظرية فعل هذا التعريف أن يمكننا من إدراك هذه الضمنات المعنية قبل كل شيء .

ولا يمكن لهذا التعريف أن يذهب أنه نظرية — بالمعنى العام للمصطلح — إلا عندما يمكننا من إدراك مجموعة الضمنات المعنية ، تلك التي انطلق منها ، والتي لم نطلق منها .

لقد طرحنا هذا التعريف للجدلية بصدده مُضمنين صهيون ، هما الممارسة النظرية والممارسة السياسية في الماركسية .

ويهي لتبرير أبعاد تعريف الجدلية ، والإليات أنها لا تقتصر على الإطلاق التي طرحت فيه ، وإمكان القول بأنها فتحت شمولية متكاملة — يهي علينا أن نتخبرها في ضوء مضمينات صهيون أخرى ، وعلميات أخرى ، مثلاً اجتازها في ضوء الممارسة النظرية التي مازالت إشكالية في العلوم (كالإبستمولوجيا وتاريخ العلوم والأيندولوجيا والفلسفة ، الخ . . .) لكيما نتأكد من أبعادها ، وأنشئ لكيما نمكّن من صياغتها لها — كما يجب علينا أن نفعل — وبإيجاز لكيما نكتشف ما إذا كنا قد أدركنا في الحاصل ، الذي قدما برصده « الكلي » الذي أوجد هذا « الحاصل » .

ومن الممكن ، أو من اللازم ، أن يكون هذا متطلباً لبحوث جدلية .

أبريل — مايو ١٩٦٣

إذاً القول بأن موقع المواجهة قد يتغير حسب العلاقات الراهنة للتناقضات في البنية ذات الهمية . وهو إذن القول بأن تكثيف الصراع في موقع استراتيجي لا يفضل عن انتقال الهمية بين التناقضات ؛ وإن هذه الظواهر العضوية ، من نقل وتكثيف ، تحقق وتطابق الأضداد ، إلى أن يتم إنتاج المعامل للرتبة لشكل الظفرة أو القفزة النوعية التي تؤهل لاندلاع الثورة وتلاحم الكتل . وإطلاقاً من هنا يمكن فهم التمييز المهم في الممارسة السياسية بين أحوال مختلفة للسرورة : « حال « لا تضاضي » ؛ « حال « تضاضي » ؛ « حال « تضاجري » . لقد قال لينين إن التناقض حي في كل الأحوال . وهذه الأحوال الثلاثة ليست إذن إلا ثلاثة اتجاهات للوجود . ويمكن أن أصف بلا تردد لحال الأول بأحوال التي يكون فيه تضافر التناقض موجوداً في إطار هيمنة العقل (إطار « الكناية » التي كرس له التاريخ والنظرية تعبير « نظريات كمية ») ؛ وأحوال الثاني يمكن أن أصفه كحال يكون فيه التضافر موجوداً في إطار هيمنة التكثيف (تتلاقح طبقي حاد في المجتمع « أزمت نظرية في العلم ، الخ ») وأحوال الأخير ، وهو حال الانضمار الثوري (في المجتمع ، في النظرية ، الخ .) ، فهو حال تكثيف إجمالي متقلب وسافر للتشكل وإعادة تشكيل الكتل ؛ أي إعادة بناء إجمالية لكل حل قاعدة نوعية جدلية . إن الإطار « التراكمي » اليمت — بقدر ما يمكن أن يكون هذا « التراكم » كميةً بحداً (فالإضافة لا تكون جدلية إلا في حالات استثنائية) — يبدو هذا الإطار تليماً . وقد أعطانا ماركس مثلاً تحليلياً و« استثنائياً » (وإن كان استثناءً شيئاً حل طوره الخاصة) ، لا مثلاً بجائزته ، في نص فريد من كتاب رأس المال ، الذي كان موضع تعليق شهير لانتجار في كتابه ضد دوهريج (الكتاب الأول ، الفصل الثالث عشر) .

ونحن إذ أرد أن نحصى دلالة هذا التحول ، مع العلم أنه توجيهي وغير مكتمل . فلنستحسنا أن أنكرهم بأن ما قمنا به هو عرض نظري للمميزات الخاصة بالجدلية الماركسية السائدة في الممارسة النظرية والسياسة الماركسية ، وأن هذا كان موضوع القضية التي طرحتها ، وهي قضية طبيعة « انقلاب » الجدل الهيجل عند ماركس . وإذا بقي هذا التحليل ملتزماً بالخطوط الأولية للبحث النظري التي أشرنا إليها في البداية ، فلا بد أن يؤهلنا حله النظري لتوصل إلى تفسيرات نظرية ، أي لتوصل إلى المعرفة .

وما صيغ هذا تكون قد توصلنا إلى نتيجة نظرية يمكن أن أعبّر عنها هنا في إيجاز كما يلي :

المواضع :

(١) من أهم أعمال لوي غريغز :

- *Monotopisme La politique et l'histoire* (Paris: Presses Universitaires de France, 1959).
- *Pour Marx* (Paris: Maspero, 1965).
- *Levi in Capital* (Paris: Maspero, 1965).
- *Levi et la philosophie* (Paris: Maspero, 1968).
- *Monotopisme d'antropologie* (Paris: Hachette, 1974).

— *Philosophie et philosophie appliquée des marxistes* (Paris, 1974).

— *Positions 1964-1973* (Paris: Éditions Sociales, 1976).

بالإضافة إلى كثير من المقالات التي نشرت في مجلات ودوريات .
(٢) لوي غريغز وعدد من الباحثين ، لرابطة رأس المال ، ترجمة تيسير شيخ الأرض (مطبع : منشورات وزارة الثقافة ، الجزء الأول ١٩٧٢ ، الجزء الثاني ١٩٧٤) .

- (١٥) —Jacques Lacan, *Écrits* (Paris: Seuil, 1966).
- (١٦) —Louis Althusser, "Pread et Lacan", *La Nouvelle Critique*, no. 161-162 (Décembre, 1964-Janvier 1965).
- (١٧) راجع كلمة *processus* في قاموس اللغوي لجورج دي بور وهنري إدريس.
- (١٨) راجع مادة *processus* في: — أحمد زكي بدوي، *معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية* (بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٧٨).
- (١٩) عبد الله المروى، *منهج الأيديولوجيا* (بيروت: دار التوير، ١٩٨٢).
- (٢٠) راجع مادة *totalité* في معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية.
- (٢١) — Louis Althusser, *For Marx*, translated by Ben Brewster (London: NLB, 1977).
- (٢٢) مثلاً يترجم "بروستر البنية ذات الحجة" structure à dominante في الهيمنة، structure en dominant مع أن اقتضاه على علم ترجمتها مكملاً: structure with dominance.
- (٢٣) لوي ألتوسير وعدد من الباحثين، *قراءة رأس المال*، الجزء الأول، ص ٣.
- (٢٤) الممارسة هي التطبيق أو التجربة للهيئة لفترة ما، وللازمنة مبنية على الحداثة النظرية بالممارسة. ويذكر الفكر الماركسي ثلاث ممارسات: التصانيف الوسيطة والأيديولوجية، انحياز إليها التفسير الممارسة النظرية أو العلمية، حرصاً منه على التمييز بين المجال العلمي (أو التقني كما يسمى) والمجال الأيديولوجي.
- (٢٥) الكل المركب أو الكل اللطيف le tout complexe هو وحدة الكل بترتبات عناصره وتناقضاته، أو ما يمكن أن نطلق عليه وحدة تركيبة، وهو كما يراه التفسير أشبه بما يكون بكل العضوي، في حين يتكون الكل الجاهل من عناصر واهدة. ولما يطلق عليه التفسير صفة البسيط.
- (٢٦) (لأولاً) الأيديولوجية *mondaine* مفهوم من مفاتيح التصور الشخصي عند هيكل H. Knechtel، وهو راجع إلى لاني كير، ويتضمن أصل "ميكانيك شيما" في انصرار عند الكيمياء والفيزياء بين ١٨٨٠-١٩١٠. وكان راجع لإعلام فريدريك إنجلز، ألف أصلاً "شعبة" وأسماء الانتشار. وقد أنشأ "رابطة الأحياء الأثني"، وعد الدين "ناتياً" وقلبه "أحادية"، وقد كان بوصفه أحياء لا يتعدى ما يوجد مبرمجين ثلاثين (أو الألف)، الفروع أو الشج (والله) بل بل يوجد مادة واحدة. وقد ذهب هيكل إلى أن للهيئة الأحادية صفات ثلاثة والقطعة (ويكتسب الصفات تشبه مادة واحدة ميسرة ميسرة). وقد عد كل التبادلات، سواء كانت مادية أو روحية، أفعالاً لهذه للهيئة التي لها "قدرة كلية". وقد تناول بليخانوف موضوع الأحادية والشيء التي كان لها صفات "بلا شك". في تزعمه الميكانيكية التي انتقدها لينين في شدة قيا بد. وكان لبليخانوف وآراء أكثر من هيكل: لقد أدرك أن الكالية المعاصرة هي أفعالاً "أحادية"، تفسر كل شيء غير مادية واحدة وهي الروح. وقد عد لبليخانوف أحياناً مادية (راجع بليخانوف: بحث في التصور الأيديولوجي للفروع). وربما يمكن أن نعود ورجوعه جاردوي ورجوعه ميسر G. Boser. في *History of the Mind*، وهو يترجم "أحادية" والمركبة إلى بليخانوف. وقد أدرك كل من إنجلز ولينين بلا لحظ هذا المصطلح الأيديولوجي ومفاتيحه. ومستخدمه نقلاً أحياناً بالحق (كما فعل مري)، وأحياناً يتوسل من استخدامه. ومع لا يقابلونه بالكتابة في فعل هيكل وبليخانوف، بل بل بالمعنى، ويؤكد أن هيكل مصطلح التعددية في استخدامهم مصطلحاً ذا دقة مبدئية ولكنها أيديولوجية، فهو يعتقد أي هيئة نظرية إيديولوجية ماركسية، بل إنه يراها خطر. كما أنه قد يكون له قيمة عملية سلبية بمعنى: استمرارية التعددية، وليس له أي قيمة معرفية. ويتضمن مصطلح التعددية هذه القيمة، وما يمكنه كذلك من نتائج نظرية (مري)، إنما يقومون بشيئ كمر ماركس.
- (٢٧) التفاضل articulation مصطلح شائع في العلوم الإنسانية المعاصرة، ويعني تفاعل علاقات ما يوضح.
- (٢٨) البنية الهيكلية Gestalt (أو ما يطلق عليه أحياناً "الهيكلية") هي نظرية سيكولوجية ترى أن الإدراك يقع على الكل لا على الأجزاء.
- (٢٩) (لأولاً) لا يجوز أن نخلط بين نظرية هيكل وراي ماركس في هيكل، وهذا قد يبدو عجيباً للذين يعرفون هيكل من خلال رأي ماركس فيه، فإن هيكل في نظريته ليس الفاعل النفسي الماركسي. إن للبناء والروحاني وإلى يشكل الوحدة الباشطة للكل المبدئية الخارجية لا يمكن تشبيهها إطلاقاً بما

- (٣) أكتفى في هذا السياق بذكر بعض الكتب للغة عن التفسير في اللتين الفرنسية والإنجليزية. أما تامة ما كتب عنه من مقالات في فصل في اللتان.
- M. Dufrenoy, *Pour l'homme* (Paris, 1966).
- J. Rancière, *La leçon d'Althusser* (Paris: Gallimard, 1974).
- Alex Callinicos, *Althusser's Marxism* (London: Pluto, 1976).
- J.-M. Vincent et al. *Centre Althusser* (Paris: Union Générale d'Éditions, 1974).
- Pierre Fougeolles, *Centre Lévi-Strass*, Lacan, et Althusser: *travaux de la philosophie contemporaine* (Paris: Seville, 1976).
- Miriam Glucksmann, *Structuralist Analysis in Contemporary Social Thought: A Comparison of the Theories of Claude Lévi-Strass and Louis Althusser* (London: Routledge and P. Kegan, 1974).
- Saul Kruz, *Théorie et politique: Louis Althusser* (Paris: Fayard, 1974).
- Steven Smith, *Reading Althusser: An Essay on Structural Marxism* (Ithaca: Cornell University Press, 1984).
- Pierre Vilard et al., *Dialectique marxiste et pensée structuraliste (à propos des travaux d'Althusser)*, Les Cahiers du Centre d'Études Socialistes No. 76-80 (Paris: EDI, 1968).
- (٤) مع احتراظنا لما يقول ألتوسير من نفسه إلا أنه لا يوضح لنا ما الأيديولوجية، ولما يشير إليها إشارة عابرة ليلاً منها. إن البنية — كما قال توتوروف — مبنية في تحليل اللغة بمفهومها العام، بما في ذلك من نصير وطوس ودية وعادات فركلورية، الخ. وقد استخدم بحثون من اليسار واليمين وما بينا السج البيرو، ولا يمكن وصفهم جميعاً تحت راية أيديولوجية واحدة. هنا مع العلم بأن أي البنية المعاصرة كلود لينين — شتروس قد قال إن ماركس أحد ثلاثة مفكرين تركوا بصماتهم على عمله.
- (٥) لقد عد ماركس نفسه "أنا لست ماركسياً"، ليلاً من بعض أبحاث الماركسية.
- (٦) راجع في نقد هذا التقدير للماركسي ثلثين أحدهما إسلامي وأتصر ماركسي:
- حسين أحمد أمين، *رواسب الدين في تفكير لينين*، للنصور ١٩٨٤/٤/٢٠.
- Leszek Kolakowski, *Towards a Marxist Humanism: Essays on the Left* (New York: Grove Press, 1968).
- (٧) راجع:
- Tony Bennet, *Formalism and Marxism* (London: Methuen, 1979).
- (٨) —Louis Althusser, "La structure à dominante: contradiction et surdétermination" *Pour Marx*, pp. 206-224.
- (٩) —Mao Tse-tung, "On Contradiction," *Selected Works*, I (Peking: Foreign Language Press, 1965) pp. 311-347.
- (١٠) —Antonio Gramsci, *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura* (Roma: Editori Riuniti, 1971).
- (١١) لم يقل ماركس إن البنية القويّة ثابتة وخاصة عصبها مباشرة للاقتصاد، ولا ما لعل وأحياناً لا ماركس في دوره الاقتصاد في إحداث تغيرات في البنية القويّة، وهذا ما يؤكد لألتوسير أن هناك عوامل أخرى مهمة في التحولات القويّة قد تؤدي إلى تغيير. راجع توطئة ماركس لكاتبه مقدمة في نقد الاقتصاد السياسي يصعد كلوا لفرع.
- (١٢) —Mao Tse-tung, *Selected Works*, I, pp. 332-333.
- (١٣) ترجمه عن الترجمة الإنجليزية لمارتني توتنج (المراجع السابق)، ص ٣٣٦.
- (١٤) لم نلحق في تقديم التفسير إلى حياته الدوائية، فليست هناك سيرة مؤلفة عنه. وركزت على إسهامه الفكري. ولتضمن مبدع وفكره راجع:
- Norman Geras, "Althusser's Marxism: An assessment" in *Western Marxism. A Critical Reader* (London: NLB, 1977) pp. 232-272.
- André Glucksmann, "A Ventriquoist Structuralism", in *Western Marxism*, pp. 273-314.
- James Kavanagh, "Marxism's Althusser: Toward a Politics of Literary Theory", *Diacritics*, Vol. 12, no. 1 (Spring 1982), pp. 25-45.

نجد عند ماركس في إطاره وتحديد الاقتصاد في آخر الأمر .

فحين لا نجد عند هيجل لهذا الغايل : تحديد بالذات أو بالقياس في آخر الأمر . لقد قال ماركس : إن مفهوم الهيكل للمجتمع في حقيقة الأمر ، يعمل من الإيديولوجيا محركاً لتغيير لآلة مفهوم الإيديولوجيا . ولكن هيجل لا يذكر شيئاً من هذا ، فبالنسبة إليه ليس للهيكل عند هيجل وظيفة محددة في آخر الأمر . للهيكل الهيكل لا يوجد في موقف معشوق من مشكل في داخله ، فهو ليس مؤشراً ولا محدداً بحدس وإلهائه ، بما في ذلك مجال السياسة أو الفلسفة أو الدين ، فبالنسبة إلى هيجل ، ليس للهيكل الذي يوجد وعنده الكلفة الاجتماعية ، وعلا ، ما من مجالات للمجتمع ، بل هو مبدأ لا موقع له ولا مكان مميز في المجتمع ، وذلك لأنه موجود في كل مكان وفي كل مكان . فحين كل محدثات للمجتمع : الاقتصادية والسياسية والفكرية ، الخ . . . وفق التعقيدات الأكثر روحانية . وهكذا كانت رؤيا عند هيجل . فلم تكن الإيديولوجيا هي التي وحدتها وحدتها بل مبدأ (روحاني) (هو ذلك) من لحظت في لحظت في الفكر (الذي يهيئ في كل التحديدات الروماني ، بما في ذلك الاقتصاد والسياسة والدين والفنون) ، الخ . وهذا ليلاً هو الشخصية الفكرية الهيكلية . وهو مبدأ (روحاني) أحد أبعاده هو القانون الروماني . وفي العالم المعاصر المثالية *subjectivisme* هي مبدأ التمسك : فالأفكار لا ، وكذلك السياسة والدين والفلسفة والموسيقى ، الخ . . . وكافة المجتمع الهيكل هي هكذا بحيث يبدؤها هو في أن واحد مائل ومعلم ، ولكنه لا يظن إطلاقاً كما هو مع أي واقع محدث للمجتمع ذاته . ولماذا كل القول إن للهيكل الهيكلية وحدة من خط (روحاني) ، حيث يكون لها كل عنصر جزءاً من الكل *per totality* ، وسيت لا يكون لها لتأثير الظاهرة إلا تثيراً استثنائياً وترسماً للهيكل الداخلي المذكور . وهذا يعني أنه لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يتأثر هذا الهيكل من الكلفة الهيكلية بنية الوحدة للهيكلية الفكرية (حتى وإن كان التفاعل عكسياً) .

(٣٠) (المؤلف) تتمثل أسطورة الأصل في نظرية العائد الاجتماعي والبرجوازية ، التي تنبع من لود *Loche* مثلاً ، بنسبة النظرية ، حيث يبرهن أن المجتمع الاقتصادي في حالة الطبيعة السابق (ولا يجب أن يكون ذلك مبدأ أو فعلاً) على أنواع الوجود الفيزيائية والسياسية !

(٣١) بقصد التوسيع بالذات في هذا السياق : القاعدة الاقتصادية .

(٣٢) ماركس (الذي التوسيع هو أنه لا يمكن أن تفرز لوية الفيزيائية الجلبب الاقتصادي) أو أسبغة العلاقات (الجلبب الاجتماعي) لأنها متشابكان ومتمازنان .

(٣٣) (المؤلف) إن أجل مثال لثبات البنية تحت الهيمنة في أسطورة الأراضي الطاعرة يقدم لنا ماركس في مقدمة في نقد الاقتصاد السياسي عندما يميل هوية الإنتاج والاستهلاك والفرز غير التبادل . وهذا قد يجعل الفكرة ، يحس بالتأثير الهيكل . . . قال ماركس في نص مثله أسهل من نطاق الإنتاج والاستهلاك عند الماركسين (ص ١٨٨) ، مع أن هذا التماس تام . وأن النتيجة التي توصلنا إليها هي أن الإنتاج والفرز والتبادل والاستهلاك ليست شيئاً واحداً ، ولكنها متمازنان في كلة وفراغات في داخل وحدة .

(٣٤) (المؤلف) إلى أن آخر هذا المفهوم ، قد استمر كما ذكرت أننا من حلقين هما اللبنة والتأثير النفسي . وه يترن : مفهوم دالة موضوعية وجدلية وخاصة في التحليل النفسي . وبناء على هذه الدالة الاقتصادية للمصطلح لا تكون استمرارية للمفهوم الهيكلية . ولأن من كلمة جديدة لوصف معرفة جديدة . وكنت أن نضع كلمة جديدة لتعبر الفرض الجديد ، ولكن يمكن أيضاً أن نستخدم (كما قال *Kant*) : مفهومنا ذات فريدة لكي يكون تكميله (حل جذرياً كائن) سهلاً . وهذه الفريدة تسمح أيضاً بالتأثير بالتوصل إلى حقائق التحليل النفسي .

(٣٥) بمسار التوسيع في هذا السياق من أن تفسير أهمية وظروف المواقف الاجتماعية (مفهوم مهم عند لينين . حل أساسي إيجابي) لا ماركس . وتتميز الإمبريقية لستورنيا بأنها تتحدد بالحرية الحسية ، وتقتصر عليها ، نابذة التجريدات العلمية ، والحلقات الكلية . ومن

الرائع أن التوسيع يستخدم مصطلح الإمبريقية من منطق انتقاضي ، وأحياناً إيجابي .

(٣٦) بقصد التوسيع بالذات أننا نعيد الكل مراكباً موداً ، ولا نجد الكل في أي مرحلة بسيطاً أو غير مركب .

(٣٧) يفسر التوسيع من هيجل في هذه الفقرة ، لأن هيجل يستصر دور الأرباح والقيمة ويؤكد عليها ، ليظم دور الروح . والروح عند هيجل مفهوم ميتافيزيقي مرتبط بالفكر والخلق . والروح الهيكلية تختلف في مفهومها الذاتي . وفالتر التوسيع بين (١) الروح الهيكلية وهي عنصر أساسي أو ضروري مستقلة غير خاضعة لها ، وبين (٢) الطبيعة التي هي عنصر هامشي لا ضروري في عارض وحاشي في فلسفة هيجل . فالضرورة عند هيجل هي وجوب معنوي لا بد منه . أما الاحتمال فهو حل العكس ، إمكانية غير مستقلة بالذات . ويمكن مقارنة علاقة الضرورة بالاحتمال بعلاقة الجبري بالعرضي .

(٣٨) أي يعني آخر إن معرفة الضلع واجب على (تقضية الممارسة النظرية) وواجب على (تقضية الممارسة السلبية) .

(٣٩) ما يري إليه التوسيع في هذه الفقرة اللطيفة هو أن حصة التنازع والقتل والحلقات العلمية أو أنها كانت إيمان عديمي فعلياً سياسياً وجلباً لا احتياجاً في تلك الفترة التاريخية في تطورها واستجابتها . ولكنها متطابقة أجالاً ليس عاجلاً ، أو في آخر الأمر ، دور التفكير والمخاض هو إدراك صاهرم لسيطرة السطيل التوري للفرق وسجلها به .

(٤٠) (المؤلف) ماركس ترويع : حول التنافس ، ص ٥٦ - ٥٧ .

(٤١) من المربوف أن فريد ستندم ملين الصلطين : *dépétement* والتكثيف *condensation* في كتاب تفسير الأحلام . وقد وصلت الهيكلية البنية التقل بالكتلة ، والتكثيف بالاستمرارية .

(٤٢) (المؤلف) ماركس ترويع : حول التنافس ، ص ٦٥ .

(٤٣) (المؤلف) لرجع السابق ، ص ٥١ - ٥٢ .

(٤٤) الاقتصادية *economisme* كما يترجمها أحمد زكي بدوي في مجموع مضططحات العلوم الاجتماعية هي البنية التي ساد في بعض الفترات والمجاهرين التاريخية في الروس في السنوات الأخيرة من القرن للثاني ، ولماذا أن نشاط الطبيعة المعاملة يجب أن يكون مضطراً على لبدان الاقتصادي ، أي حل تكون بقاء العمل وتنظيم الإضرابات من العمل . وكان المتكلمون من مختلف يرون أن النشاط السياسي ليس من فتره سوى انقسام العمل على أنفسهم . ولا لظفرون منهم فكان رأيم أن النشاط الاقتصادي يزعم من تلقاء ذاته إلى موقف ترويك (ص ١٢٥) .

(٤٥) العملية الثانية *Internationale 2e* هي اتحاد محالي دولي . ولقد تبنى الاشتراكيون الأمم الأولى ونسوا بين القوى العمالية ، متجاوزين الحدود القومية ، وأنشأوا الدولية الأولى (١٨٦٤ - ١٨٧٣) والدولية الثانية (١٨٨١ - ١٩١٤) والدولية الثالثة (١٩١٩ - ١٩٢٣) .

(٤٦) فرض من هذا السؤال ولعلهم من الأمثلة التي يفسرها التوسيع في هذه الفقرة هو تربية الفكرة إلى أن مفولات ماركس المروعة تدمم فرض التوسيع دعماً لها .

(٤٧) (المؤلف) أما الذين يظنون من هذا التعريف التجريدي فخرجوا أن يعلّموا في الحسبان أنه يصر من جبر الهيكلية وترشوا إلى الواقع العلمي) في الفكر والعمل الفرسي . وأما الذين يصبرون من هذا التعريف غير المألوف فهو أنهم ينظرون إلى أنه مرتبط بمعنى وضروري ، وهي : ديلاوت ووت : الظهور التي تربط تقليدياً بكلفة و الجبلية . وأما الذين يلقون هذا التعريف (السني) لا يمتنع بالقياس الهيكلية ، لا بالسياسية ، ولا السلب ، ولا الانشطار ، ولا سلب السلب ، ولا الانشطار ، ولا (التنازع) و فخرجوا أن يظنوا إلى أنها تكسب ذاتاً عندما تقدم مصطلحاً غير مناسب لكسب حوضاً عنه مصطلحاً أكثر ملائمة للممارسة الروماني . وأما الذين

تستخدم مصطلح الطابع والهيكل فخرجوا أن يظنوا إلى أنه وحالات خاصة عمدة (وفي حقيقة الأمر استثنائية) يمكن لتبليطه للمالية في قطاع ضيق جدا أن تلعب شكلاً و جبلياً ، ولكن كونه امتداداً فعلياً لا نعم ، متطابقين لا من هذا الشكل . أي من الاستثناء - بل من ظروف هذا

الاستثناء . والتأثير في هذه الظروف هو تأمل إمكانية هذه الاستثناءات ، فالجبلية الفرسية تكمن من إدراك ماركس كسب و جبلياً الهيكلية ، وعلى سبل المثال اللامبي ، وركود و الجمعت بلا تاريخ ، سواء كانت

بداية أو لا تكن ، وظاهرة و الرواسب الثقافية و الرواسية . الخ

نيكولاس آيركرومي
ستيفن هيسيل
برايان س. تيرنر

دور الاحتمية واللااحتمية في نظرية الأيديولوجية*

ترجمة: نبيل زين الدين

يسود تحليل الأيديولوجيات وأشكال المعرفة والمفاهيم حالة من الفوضى والاضطراب . فالماركسية المعاصرة تولد الأيديولوجية أهمية خاصة . وتؤكد استقلاليتها: "حسب التطور الاقتصادي الشين . ولاختبارات عدة بعد ذلك تطورا مرغوبا فيه ، برغم اشتغالها - كما أشرنا في غير هذا المقال^(١) - على بعض النتائج المبهمة إلى حد بعيد . ومع ذلك ، فإن المشكلة التقنية التي ينبغي أن تواجهها نظريات الأيديولوجية الماركسية المعاصرة هي : كيف يوفق المرء بين المادية والاستقلالية الأيديولوجية ؟ وهذا يثير ضمنا مشكلة ثانية ، هي : كيف يتسنى للمرء أن يوفق بين تصور الأيديولوجية بوصفها مبحثا نقديا وبين النظرية الأيديولوجية العامة ؟ وفي ضوء التعريفات الصارمة هناك مسألة أخرى موازية من وجه الصلة بين النظرية الأيديولوجية الماركسية وعلم اجتماع المعرفة ، الذي تطور على نهج الماركسية الكلاسيكية .

لقد أوضح ثيربورن أهمية هذه المشكلات على نحو دقيق في كتابه "أيديولوجية القوة وولف الأيديولوجية"^(٢) ، الذي يحاول فيه أن يحل عددا من القضايا النظرية المطروحة في الماركسية المعاصرة وعلم الاجتماع . وهو يتصور مشروعه لتطبيق ذلك في وتناول استبصارات ماركس بوصفها مطلقا ، في محاولة للتوصل إلى نظرية أكثر منهجية (ص ٤١) . وهو في موضع آخر يشير إلى أن الماركسية عليها أن تتعلم الكثير من نتائج الأبحاث الإمبريقية التي تم التوصل إليها في علم الاجتماع . وفي رأينا أن محاولته لتوليد نظرية أيديولوجية جديدة يمكن أن تُعد كذلك محاولة لاصطناع منظور سوسيولوجي مع الماركسية ، وهو مشروع أكثر إثارة للاهتمام . وعلى الرغم من هذا فمن الواضح أن منكم تنوعا كبيرا للمفاهيم المحملة ، حتى وإن أخذ ماركس نقطة انطلاق ، فالمرء قد يتسنى به الخلاف إلى القول مع التواضع الماركسية أو ضدها ، ولا حاجة بعد ذلك إلى التوصل إلى نظرية ما ، سواء كانت منهجية أو عامة .

تصورات في محلها :

يرفض ثيربورن التصور الذي مؤداه أن الأيديولوجية تشتمل على معتقدات في عقول الناس ، وبخاصة تلك للمعتقدات الكتابية أو

المفترزة ، أو التي تم تأويلها على نحو خاطئ . كذلك يهدس الزعم بأن الأيديولوجية تفيض للملم ؛ فالأيديولوجيات - كما هو متعارف عليه - جميعها ظواهر اجتماعية (تميزا لما عن الظواهر النفسية) ذات طبيعة استدلالية (تميزا لما عن الظواهر الطبيعية غير الاستدلالية) ، وهي تشتمل على وكل من التصورات البويمية والتجربة والمفاهيم الفكرية المدروسة ، وكل من دوعي الماملين الاجتماعيين ، ونظم الفكر ، والمحاوالت السائدة في بلد ما (ص ٢) . إن هذا تعريف واسع وضع عددا ، ويؤيد من وجهة نظرنا إلى إعادة إنتاج على نحو فعال للفكرة الاجتماعية للفضالة . ويشير ثيربورن - مقتضا التبرير -

Determinacy and Indeterminacy in the Theory of Ideology
William Albrecht
Stephen Hill
Bryan S. Turner

مثل نشر في مجلة :

New Left Review, No. 142, November - December 1983, p.p. 55 - 66.

يجول تحديد الظروف التي قد تنشأ في ظلها مثل هذه الأيديولوجيات . وهو يسوق لذلك ثلاثة نصيرات : النصير الأول الأكثر عمومية ، والذي يؤكد ثيرورن ، مؤده أن كل أيديولوجية وضعية لابد أن تنتج - بحكم طبيعتها الخاصة - أيديولوجية غريبة من خلال عملية توليد للفروق بين الذات/الأخر ؛ بينما وبينهم . وبناء عليه فإن هذه الأيديولوجيات تمت بصفة جوهريّة ذات شخصية مزدوجة: (ص ٢٧) . والمعنى الضمني هو أن أية أيديولوجية للتسلط تولد حتيا مقاومة من خلال عملية التعارض بين الذات/الأخر نفسها . وترتبط هذه الحجة وجهة نظريورن برؤى علم اللغة البنوي الحالى من حيث إن اللغة تواصل حياتها مستقلة للفروق . أما مشكلة التصور الخاص بفرض المعرفة/الأيديولوجية الذى تنشأ عنه مقاومة ؛ فليأتنا تبين الكيفية التى يحدث بها ذلك ، بل ما هو أكثر أهمية ، أى بيان الظروف التى تسود فيها المقاومة ؛ وهى من المشكلات التى يدركها فوكو

يسر . ويشير ثيرورن فى الملحق الثانى إلى حقيقة أن الأيديولوجيات

إلى أن وتأثير الأيديولوجية فى الحياة الإنسانية يشتمل بصفة أساسية على تشكيل طرق معيشة البشر وتنظيمها لحوائهم بوصفهم كيانات تصعد تصرفاتها من وعى وتفكير فى عمال محمد البشاء وفى معنى . فالأيديولوجية تعمل بمثابة عتابل أو خاطبة أو - كما يصورها التوسير - ومساعدة البشر بوصفهم موضوعات (ص ١٥) . ويشتمل الذات الأيديولوجية على عمليتين : تشكيل القوى البشرية الواعية وإضامها ، وتحويلها لإداة وظائفها فى المجتمع . كذلك يقر ثيرورن بأن تحليل الأيديولوجية بإدراج القوى فى مواضعها الصحيحة يعادل للتحليل السوسولوجى التقليدى للأدوار الاجتماعية ؛ ولكنه يؤكد بالدليل القاطع أن تحليل الدور التقليدى مغرق فى الذاتية على نحو لا ينجى . والعيب الأكبر الذى يقع على هاتى الأيديولوجية هو بناء البحث عن أبعاد الذات الإنسانية ؛ ذلك أن والبحث عن بنية العالم الأيديولوجى يعنى البحث عن أبعاد الذات الإنسانية ؛ وهذه الأبعاد تشكل وحيز للملكية التالى :

ذوات فى العالم	ذوات والوجود
شاملة	تاريخية
١ - عقائد عن الممال (مثل الموت والحياة)	٢ - عقائد عن انتساب العوالم التاريخية الاجتماعية (مثل القبيلة ، القرية ، العصرية ، الدولة ، الأمة ، الكتيبة) .
٣ - عقائد عن الهوية (مثل الشخصية الفردية ، الجنس ، العمر)	٤ - عقائد عن والبنساقية الاجتماعية (مثل : الحالة الطبيعية ، النسب ، التخرج ، الطيقة) .

الطبيعية ومدرجة فى علاقات الإنتاج (ص ٦١) . مثال ذلك اشتغال النظام الإقطاعى على تسلسل هرمى للحقوق والالتزامات القائمة فيما بين الفلاحين وأصحاب الأراضي تشكل أساسا للصراع الطبقي ، كما أن التكمال حقوق الفلاحين قد خلق مفاهيم أيديولوجية غير طبقية تقوم على الظلم ، وهو الأساس الذى قامت عليه معارضة الفلاحين لعدم شرعية أنشطة ملاك الأراضي . وفى محل آخر يناقش (وتدور اختزال العمليات السيكوندينامية لإتمام السيطرة الاجتماعية التى تتحقق وحدا ضئيلا من حالات عدم انسجام الفرد وتكيفه مع المجتمع (ص ٤٣) . وبذلك يتضح أن الاستجاب غير قادر - على نحو مطلق - على أن يكون مؤثرا ؛ ذلك أن الأيديولوجيات ذات طبيعة جدلية متاملة ، فى حين أن العمليات الاجتماعية المحقة تمنى أن والأيديولوجيات تتداخل ، وتتنافس ، وتتضارب ، ويتخلص قويا من ضعفها ، أو تعضد إحداها الأخرى (ص ٥١) . ولما كانت الأيديولوجيات تعمل حقا فى حالة من الفوضى والاضطراب (ص ٧٧) ، فلا غربة فى أن تكون النظرية الأيديولوجية ذاتها قد أصابها الاضطراب .

لما عن موضوع الأيديولوجيات الطبيعية والأيديولوجيات غير

وهكذا تقوم الأيديولوجيات بموضمة الأفراد فى الزمكان المناسب بالرجوع إلى الصفات الشخصية والوظيفية والاجتماعية .

ويرى ثيرورن أن الأيديولوجية تجرى تحديدا ماليا ؛ وأن تعريف المادية ذاته عاده ما يكون متسما على نحو مقصود وغير عانى ليشمل دينة مجتمع ما . وعلاقته ببيئته الطبيعية والمجتمعات الأخرى (ص ٤٣) . وللمادية فى استعمالها الكلاسيكى المركزى للبيئة الاقتصادية إنما تستخدم تفسير حتمية نسق أيديولوجى معين يكاد يشتمل كل تلك الأيديولوجيات الطبيعية اللازمة لإضمار القوى الاقتصادية وتحويلها ، وإن كان عرض ثيرورن ليس واضحا فيما يتعلق بهذه النقطة وهو يقرر دون تحفظ أن : وفى التلايف لقوى الإنتاج وعلاقاتها بتطلب طبيعة الأحوال شكلها مبينا من الإضمار الإيديولوجى للموضوعات الاقتصادية . . . (ص ٤٧) .

وعا هو جدير بالذكر أن ثيرورن لا يقلل الخلاف - للكلاسيكى - فى نصيرات الماركسية الكلاسيكية الكثيرة فيما يتعلق بالأيديولوجية - حول اشتغال الوظيفة الأساسية للأيديولوجية على ضم أنبساط ، والعمل بمثابة دابطة اجتماعية ، وبالتفارقة يجول أن يبرهن على أن الانبساط لا يحد من الأيديولوجيات غير الطبيعية المتضرمة ، كما

الأيدولوجية بوصفها محضاً نقدياً ، فإنه يكون بذلك قد استبعد من التحليل عدداً كبيراً من الأيدولوجيات التي لا يتضح زيفها . ومن جهة أخرى فإنه في حالة ما إذا نظر إلى مصطلح «أيدولوجية» على أساس أنه مشتمل على سائر أشكال المعرفة والعقائد والممارسات ، يكون قد ضاع الحد النقدي لهذا المفهوم .

وكما سبق أن أشرنا ، يواصل ثيرون اعتقاده بأنه يأخذ من استنتاجات ماركس نقطة انطلاق لمشروعه ، فيشير كذلك إلى حقيقة أن «الأشكال الملموسة للأيدولوجية» ، على نقيض الأشكال الاقتصادية الوضعية ، ليست محكومة على نحو مباشر بنسق الإنتاج ، مقررًا بذلك عدولها للعادية التاريخية (ص ٤٨) . وإذا أخذت المشكلة هذا الوضع ، فمن على ثيرون أن يجد حلاً لمعضلات الماركسية . إلا أن هذا ، ورغم أنه لفته شويشياً دون شك مسحة ماركسية ، إلا أن معانيه المتعلقة بالمادية ليست بالقصيدة الماركسية الزعقة . وهو في طريقة استعماله للصور اللفظية ، التي تتفنن وعلم اجتماع المعرفة التقليدية ، لا تكاد للمعية تسمى له مجرد التسلية بتفسير اجتماعي للأيدولوجية . وهو أيضاً في مفهومه الضيق للمادية الاقتصادية يتبنى افتراضاً ماركسياً ، فالأيدولوجية الطبيعية تبدو محكومة بالمادية الاقتصادية ، في حين أن بقية العالم الأيدولوجي القائم على أساس ماضي يدين للماركسية بالقليل .

وهو يؤكد أيضاً الأهمية النقدية للطبيعة في تحليل الأيدولوجية . ومع أن ثيرون لم يأل جهداً في بيان أهمية سائر أنواع الأيدولوجية ، بما في ذلك العناصر الطبيعية ، مثل النرج والجنس أو الألف ، فإن الأيدولوجيات الطبيعية ليست جمعوية فقط ، ولكنها أيضاً عددة لبناء النسق الأيدولوجي ، يتكامل عناصره الطبيعية وغير الطبيعية على السواء ، فتمتد كوكبة من القوى الطبيعية ، (ص ٣٩) . ويرى كثير من النقاد أن هذا التشديد على الطبيعة كقوة يأن يضع ثيرون على نحو مؤكد في جانب الميسكر الماركسي (أو أحد المسكرات الماركسية) ، وإن كان ذلك يهد خطاً واضحاً ، لأن ما يميز الماركسية ليس هو توكيدها للطبيعة في ذاتها ، وإنما هو تلك النظرية الحاصلة بأجيال الطبقات ومواقفها . فضلاً عن تأثيراتها الممارسة .

إن مقارفة هذا بأعمال كارل مانهام تلمس هنا إلى أمور لها دالاتها . ذلك أن كثيرين من الملمعين السوسيولوجيين يفترضون أن مانهام كان ماركسياً بسبب اعتقاده بأن الطبيعة الاجتماعية هي أكثر الأسس الاجتماعية أهمية في الأنتساق الطقائلي . ومع أن جل النقد في عمل ما ناهم . بمالتية إليه . هو أن الدالطات الاجتماعية لا تشكل وفقاً لخواصها في العلاقات الاقتصادية ، وإنما تشكل بصفة أساسية بوصفها كيانات سوسية تمثل الجموع المختلفة بالعراع . وتفسير هذه الصراعات الطبقية ليس من مردد الاقتصاد ، وإنما يكون في سمات الأوضاع الإنسانية بمصرصاً في ذلك الدال الطقري الواضح إلى التناقص . ونحن بطبيعة الأحوال لا نذهب إلى أن ثيرون يتبنى موقفاً هيكلية أو ماقوية ، يبتني في الغالب متضمناً في كتابات ما ناهم . ومع ذلك فإن دور الاقتصاد في نظرية ثيرون الأيدولوجية ربما كان أكثر وضوحاً .

هذا الانحياز إلى الوضوح له نتائج خاصة . وأولى هذه النتائج أنه

الطبيعية ، التي كانت مثال اهتمام الماركسيين وعلماء الاجتماع على السواء ، فإن لدى ثيرون عليه بعض الانتقادات . فهو يشير إلى أن الأيدولوجيات الطبيعية تعد على نحو نموذجي موضوعات جوهرية أكثر من مجرد كونها أشكالاً معقدة للخطاب ، تلك أنها ترد إلى أصول نظرية فقط ، فاقمة - فيما يبدو - على أساس من المتطلبات الوظيفية المنسوبة إلى أحد أطراف الإنتاج ، وأن الأيدولوجيات غير الطبيعية لا يمكن تحويلها إلى طبيعة وإن كانت إما مكيفة وفق نموذج طبيعي ، أو معدلة على نحو طبقي مبالغ فيه ، وأنه على الأيدولوجيات الطبيعية أن تتنافس مع الأيدولوجيات الوضعية غير الطبيعية وترتبط بها ، كالأيدولوجية القوية والدينية . ويوضح تحليله المورجس للقومية والدينية أن الأولى مكيفة وفق نموذج طبيعي بطرق مختلفة في المجتمعات المختلفة ، في حين لا يبدو أن الأخير مكيف - على نحو واضح - وفق نموذج على الإطلاق . وتوضح المصوفة الرابعة لعالم الاستجابات الأيدولوجية السالف ذكرها أن الأيدولوجيات الطبيعية تنتج بصفة أساسية تحت الوحدة رقم ٤ ، مع قوائم بعض الأبعاد الأخرى في الوحدة رقم ٣ ، وهي مثل جزءاً غيبياً من إجمالي السكان الذين تعتمدهم ثيرون .

معضلات ماركسية :

تواجه نظريات الأيدولوجية للماركسية المعاصرة عدداً من المآزق ، لاثنين منها أهمية خاصة . وثالث مسألة استقلالية الأيدولوجية في المحل الأول : إذ يبدو أن الغالبية العظمى من الملمعين الماركسيين قد ناقشوا مسألة استحالة تحكم القوى الاقتصادية في الأيدولوجية ، وضرورة استقلالها بذاتها نسبياً . ولقد أسفر هذا الاستقلال عن ثلاث نتائج ، وأولها : أن الأيدولوجية لها قوتان محركتان خاصة بها . ويستشهد ثيرون في كتابه «العالم والطبيعة والمجتمع» بفرل إنجلز : «في الدولة الحديثة لا يتحتم على القانون أن يتوافق فقط مع الأحوال الاقتصادية وأن يكون مبرراً عنها ، بل يتحتم أن يكون أيضاً مجرّبة لمصلحة داخلها ، بحيث لا تجلب على نفسها الدمار نتيجة لتناقضاتها الداخلية . ولكي يتحقق هذا ، يتحتم على التامكس الأمرين لأحوال الاقتصادية أن يكابد من أجل ذلك بصفة مطردة (٣) . وثانيها : يجب أن تكون الأيدولوجية مؤثرة في إضفاء شكل معين على الاقتصاد . مثال ذلك أن يزعم أحدكم بأن يحمي الفردية في الثقافة الإنجليزية ، بدءاً من القرن السابع عشر حتى منتصف القرن التاسع عشر ، هو الذي أضفى على الرسمية الإنجليزية - إلى حد ما - الشكل التناقصي عن طريق تشكيل الأفراد بوصفهم موضوعات اقتصادية . وثالثها : ليس كل الأيدولوجيات قابلة لأن تتحول إلى أيدولوجيات طبيعية - وهو الافتراض ينبع من الافتراضين الأولين ، القائمين على الزعم بوجود علاقة بين الطبيعة والاقتصاد . ومسألة الاستقلال الأيدولوجي هذه تعد معضلة : لأنه في حالة ما إذا منحت الأيدولوجية استقلالاً أكثر مما ينبغي ، فقد المرد القدرة على تمييز ما للماركسية من اهتمام بالعوامل الاقتصادية وتأكيد له ، في حين أنه إذا تم النظر إلى الأيدولوجية على أساس أنها مرتبطة بالاقتصاد ، نشأ عندئذ كل ما يمتثل بالتدهور الاقتصادي من مشكلات معقدة .

والمعضلة الثانية التي تواجه نظرية الأيدولوجية للماركسية المعاصرة هي : زيف الأيدولوجية، ومزاداً أنه في حالة ما إذا نظر المرء إلى

بأن عمل مانهايم قد جعل الفروق الحاسمة بين الوعي الحقيقي والوعي الزائفة مبهمة ، في حين ذهب أدورنو⁽⁴⁾ إلى أن مانهايم قد تساهل عن كل شيء ، ولم يتخذ شيئاً .

تشكيل الذات (الإنسانية)

تنتقل الآن إلى أحد العناصر المحورية في نظرية ثيربرون، ألا وهو وظيفة الأيديولوجية. وما نجد ثيربرون يقوم بتعيين أربعة أبعاد (نقط) لأربعة للذات الإنسانية، هي: وظيفة الأيديولوجية هي بناء هذه الذات. وأن ذكر تلك البعد على أنه أحد الأبعاد الأربعة هي التي تكون الأشكال الأساسية للذات الإنسانية، وأن عالم الأيديولوجيات عند البناء على نحن شامل ونقطة لغاط المسألة الأساسية الأربعة التي تنشئ: هي الأشكال الأربعة للذاتية (نص ٣٣). ونحن نرى أن هناك عدد عديدا تنشأ من موقف ثيربرون (نظر) النظري. فهو يتربط في المحل الأول من محاولة البرهنة على أن أشكال الذات الإنسانية هي التي تحدد أشكال الأيديولوجية، على نحو يسلمه على إشكالية الذات بوصفها أساساً للأيديولوجيات كافة. وهناك صياغات ثالثة كتشف هذه النظرة وغيرها من نظريات المسألة تتمثل في ارتفاحها أن الذات وموقف نظري، أي شخص، في حين أنه -على العكس من ذلك- غالباً ما كان تشكيل «الأشخاص» في الرأسمالية المتأخرة يتطلب قوى مجاميع، كالشركات والاتحادات التجارية والمهنية والعمالية والحزبية. ومن الممكن تماماً وصف الحبيب الاجتماعي (في روما القديمة أو الرأسمالية المتأخرة) لا لتتفق فيها تعريفات الشخص والشخص القانوني أو الاجتماعية أو الدينية مع القوى الاقتصادية المؤثرة. هذا وقد تصح دعوى ثيربرون في حالة «الأشخاص الطبيعيين»، إلا أنها أيضاً مغالطة بتوسيع كيفية تطبيقها في حالة «الأشخاص الاقتصاديين»، كما قد ينسمل الرأسمالية على إزاء أن تشكيل الأيديولوجيات ينشأ أن يكون في طريق المسألة.

ثالثاً ، أن الأيديولوجية لا تنسم بالثبات في تشكيلها للأشخاص ؟
فهي يتباينها كذلك أن تفككهم . مثال ذلك القوانين الخاصة بوضع المرأة وصفتين الشخصية في عصمة الرجل شرعاً ، على حالت أولى
والثانية وصفتين الشخصية في شرورهم في الزواج . وما هو وثيق
العلة بوضوح البعث التي بأن الأيديولوجية تعمل على التمييز بين
الأشخاص والأشخاص (كأطفال) ، والنساء الزوجات ،
والعبيد ، والأجانب) . وتثير هذه الملاحظات المشكلة الفلسفية
التقليدية القائمة حول ما إذا كانت الذات تتطلب أجساماً ، وحول
معية الأجسام . والاختلافات شاسعة فيما يتعلق بوضع الموضوع /
الجسم . في الفكر القرون الوسطى السياسي ، كان الملاك
جسدان ، يمكن أحدهما الوضعية السياسي ، ويمكن الآخر
وصفهم الروحي . ومن العكس من ذلك ، كان للثلاثيات شخصيات
قانونية ، وغير أجسام توحيدة ، في حين كان للعديد أجسام لكن لم
يكن لهم شخصيات .

وإذا ما تركنا جانباً التساؤل عن كيفية تشكيل الأيديولوجية للقوى الجماعية، وتبيننا الإطار المرجعي الذي يميل إليه نيربورن اهتمام نظرية الأيديولوجية بالذات الإنسانية، فقد يقبل المرء متعلقاً بما عرضه في تصنيفه للأيديولوجيات المتعلقة بالذات، ومع ذلك سيجد المرء أن الموضوع مازال على نحو ما غير مكتمل، ومازالت غامضاً. ولأن

ليس من الواضح دائما السبب في أنه يتحتم على طبقات معينة أن يكون لها أيديولوجيات معينة، على الرغم من توافر تخطيط عام لأنواع الأيديولوجيات التي يعتقد ثيودور أنها ملائمة للطبقات الاجتماعية (الفصل الثالث). وثقلتها أننا لم نعرف السبب في أن النقس الأيديولوجي يحكم على نحو مبالغ فيه بقوى طبقية — وهذه إحدى التناقضات المهمة فيها إذ غاب الدور الذي أثر بمسابقة الطبقة (في الرغم من أنه قد يقال إن ثيودور لم يفسل إلى أن يمكن لديه فرصة لتطوير هذه الفكرة). فثقلنا أن العلاقة بين الطبقة والقوة مهمة. ففحصنا مقالة ثيودور على ضوء أن القوة هي ضمان أن القوة هي مركز اهتمامه الرئيسي، ويبدو أنها غائبة تماما — فهو — في سبيل المثال — يستهل بقوله: «ينصب الاهتمام الرئيسي في هذا المثال على تأثير الأيديولوجيا في تنظيم القوة في المجتمع وسماحتها وتحويلها» (ص 1). وبعد هذا بشكل مطلق هذا ماركسي خاصا، ومع ذلك يقع في المركز — في سبيل المثال — من اهتمام مناهضة الرئيسي، على عدم الإجماع الفكري (ص 1). فالدولة والطبقة والاقتصاد واضحة معالم من الوجهة التحليلية. وكما وضع من تحليلنا لها، قد يكون لدى المرء اهتمام ماركسي، أو حتى اهتمام بقوة الطبقة، دون التزام بنظرية اجتماعية ماركسية. ويؤمن الكريستيان بأن استطاعته العمل على هذه النقاط الثلاث يلزم إلى واحد من التباينات الاقتصادية.

ودون تقديم وصف أكثر تفصيلا للعلاقة القائمة بين الأبيولوجية والاقتصاد ، يكون من الصعب معرفة الكيفية التي يحل بها ثيرون هذه المعضلات .

ويزيد التوتر هنا وضوحا البحث في المضلة الثالثة المذكورة آنفاً أرى مضلة تعمد فهم الأيديولوجية ذاتها . وسوف تستخدم كلمة «إيديولوجية» هنا بمعنى غاية في الإسراع . وسوف لا نغني بالضرورة استعمالها على أي معنى من (زيف ، معرفة خاطئة ، أو حتى إرجاء على نقيض ما هو والقي) ، كما أنها لن تعتمد إلى التفصيل والترابط المنطقي ، ولكنها ستشير بالأحرى إلى ذلك الظاهر من مظاهر الوضع الإنساني الذي يعيش فيه حركاتهم بوصفهم ذات مدركة في عالم يتفاوتون في إدراكه . لا الأيديولوجية هي الرصيد الذي من خلاله يقوم هذا النوع والتشعب بالتميز ليدورهما في التأثير (ص ٧) . ومن الواضح أن ثيربورن ينظر إلى الأيديولوجية على أساس أنها مسرقة عن تشكيل الذات الإنسانية ، ويقطع صلة ذاتها وعن صمد مفهوم الأيديولوجية كما هي إيديولوجية فاسرة : «يجد التعريف العام للأيديولوجية الشيء هنا عن الأيديولوجية المألوف ، لم تعد مصره على أشكال الشيء والعملة الخاطئة» (ص ٥) . وهو يعطيه الأحرار مصيب في نظره إلى الأيديولوجية بوصفها مبحثا تقنيا على أنها أحد التوليد المحورية في النظرية الماركسية . ولحقاً أنه ما يؤول إلى الاختيار الأولي العامل الاقتصادي ، كان من صمد تصور لي رسمه أخرى رسمه التفسيرات الماركسية للأيديولوجية . وكثيراً ما هاجم الماركسيون علم اجتماع المعرفة لبقية مفهوم الأيديولوجية لا يفهمها على صمد تلك الأركان المعرفية ، وأهم ما يجدرون أنها لا تقوم بها الصناديق الغالية للخدمة . وهو يلجأ على ما قرأنا الأساميّة نجد أن لو كانت (١) يعتقد

• نسبة إلى ماكس فيبر M. Weber (المترجم) .

بارسوز كذلك . وهي غالباً ما تعرضت في شخص هالين المؤلفين لتقد مؤله أن اعتباراتها تتم من وظيفة غير مرغوب فيها . إن بارسوز على وجه الخصوص يتبنى استراتيجيات تعيين الحاجات الاجتماعية ومن ثم تفسير وجود أعراض اجتماعية معينة بالرجوع إلى الطريقة التي يتم بها الولد هذه الحاجات .

ويستخدم نط التفسير السوطي نفسه في التصرف على الأيديولوجيات الطبقية التي ينبغي - كما يكد ثيرون - أن نشق من المحددات النظرية للمطالب اللازمة لنمط ما من أنماط الإنتاج : وينبغي أن نجد نظرياً أي الأيديولوجيات إقطاعية ، أو برجوازية ، أو بروليتارية ، أو برجوازية صغيرة ، أو غير ذلك من الأيديولوجيات وهذه المسألة لا يمكن الإجابة عنها بالاستقراء التاريخي أو السوسولوجي وحده (ص ٥٤ ، ص ٥٥) . وهذه الحتمية التي التوصل إلى والحد الأدنى للانخراط - التماثل . . . اللازم لفئة من البشر لكي تقوم بإنجاز أدوارها المحددة اقتصادياً (ص ٥٥) . والمشكلة الرئيسية في معالجة ثيرون للأيديولوجيات الطبقية هي أنه لا يفسر هل نمو كلف سبب اختياره لأيديولوجيات معينة على أنها ضرورة من الناحية الوظيفية ، فضلاً عن أن قوائمه للمعادلات الأيديولوجية قد لا يكون لها ما يبررها نظرياً وإمبريقياً . فهو يصفه - على سبيل المثال - للأيديولوجيات الطبقية الرأسمالية ، يميز - دون أن يشرح ذلك - بأن الأيديولوجيات الأنا للطبقة البرجوازية تتطلب " إنجزاً فردياً " (ص ٥٧) ، وهو ما يتناقض على الأقل أحد أشكال الاقتصاد الرأسمالي المتقدم ، التماثل في الميادين ، حيث يعد التماثل الجسمي التضامني فيما بين المميزين الرأسماليين هو المسألة البرجوازية الأمثل . أضف إلى ذلك أن تأكيد ثيرون لفكرة أن الأيديولوجية الطبقة العاملة تشتمل على "توجه نحو العمل ، والعمل البدوي ، وبخاصة ، بما في ذلك المهارة البدنية القليلة ، والصلاة ، والجلد ، والحلق " (ص ٥٩) ، لا يعد صحيحاً بالنسبة للرأسمالية المتأخرة ، إذا سلمنا بأن وجوه التغير التي أصابت البنية المعنوية قد أوجدت طبقة بروليتارية كبيرة غير بدوية ، وأسندت إلى كثير من النساء أدواراً اقتصادية مدفوعة الأجر .

إن المصاعب التي أثرت نتيجة هذا الشكل غير المربوب فيه من المناظرات الوظيفية تماثل طبيعة الحال تلك للمصاعب التي طرحها المناظرات الماركسية الحالية (والسابقة) حول دور الصراع الطبقي . ولقد أكدت صياغات التوسير الأولى الأسلوب الذي يتم به نمط الإنتاج في نمط شكل الممارسات الاجتماعية ، تلك أن نمط الإنتاج له متطلبات أو شروط للوجود توفرها له ألوان عدة من للممارسات . كذلك فإن الصموية الناشئة عن مثل هذه المناظرات الدائرية أو تطلق الماركسية ، التي تتسم على وجه الخصوص بالبساطة ، وبخاصة إذا ما سلمنا بأن الصراع الطبقي يقع من النظرية الماركسية في مركزها ، تتمثل في أنها - أي هذه المناظرات - لا تسمح بمساحة لألوان الصراع الطبقي المتولدة - على نحو مستقل - عن متطلبات نمط الإنتاج .

حقاً إن ثيرون يحاول أن يتلاق بعض المشكلات التي يثيرها تحليله الوظيفي ، وذلك بجعله مفهوم الأيديولوجية مفتوحاً ، ويتكبد لأهمية الصراع الأيديولوجي ، وكشفه عن المتناقضات داخل الأشكال الأيديولوجية . وهو أيضاً يدفع إلى الحوار بأعمال باقي على القبول ، هو

ثيرون يسلم بوحدة الجسم والموضوع ، فإنه لا ينظر - على سبيل المثال - في كيفية توافق نظريات المرض بوصفها أيديولوجيات طبقية مع نموذج المسألة الذي يقدمه . وقد ذكرنا فوكو بأن للمخططات التصنيقية الطبية أهمية سياسية هائلة ، ولكن هل هي موجهة إلى الأمراض ، أم إلى الأجسام ، أم إلى الأشخاص ؟ إن الجدل حول المرض وسلوك الداء والانحراف يقضي في نهاية الأمر إلى مشكلة المسؤولية الأخلاقية للفرد ، ومن ثم إلى "سبب" السلوك ودوافعه . ومع ذلك فقد صعب علينا أن نعرف أين نوضع - على سبيل المثال - فكرة ومفردات الدافع الاجتماعية في نطاق تصنيف ثيرون . إن هذه المفردات ليست على وجه الدقة هي ذاتها عناصر والأيديولوجيات الوجودية - الشاملة ، ملابسات لا تنظر إلى الأشخاص بوصفهم أعضاء في العالم ، وإنما تحدد ببساطة ما يمكن أن يعد سلوكاً مقبولاً . وهذا يثير قضية أخرى فيما يتعلق بتصنيف أيديولوجيات الذات ، إذ يبدو أن هناك تماثلاً كبيراً وغير مفهوم في جدول ، بين الموضوع رقم ١ والموضوع رقم ٢ ، وبين الموضوع رقم ٢ والموضوع رقم ٣ . فهو لا يوضح - على سبيل المثال - لماذا ينبغي أن تكون عضوية إحدى القبائل المتخرجة تحت (شاملة - تاريخية) مختلفة إلى حد كبير عن عضوية نسق من القبائل المتخرجة تحت (وضعية - تاريخية) .

إن مدخل ثيرون للأيديولوجية يعد اتبعاً على نحو حاسم عن مشكلة زيف العقائد الأيديولوجية ودخولاً في مشكلة الإمكانية - أي مشكلة : ماهية إمكانات بناء الذات . ومن ثم فإن عمل ثيرون - مثله في ذلك مثل العمل الذي قمت به ، وهو وأطروحة الأيديولوجية السائدة - هو أقل اهتماماً بقضاياها الشرعية والتجسيد ، وأكثر اهتماماً بقضايا الإمكانية . ومع ذلك فإنه لم يفرح هذا السؤال : المتغيرات التي طرأت على فعالية الأنساق الأيديولوجية - على فرض وجود اختلافات فيما بين أجهزتها - فيما يتعلق بإقامة الممكن ؟ إن مثل هذا الإغفال يبدو غريباً إذا ما أخذنا في الحسبان عنوان الدراسة . وكان من نتيجة هذا الإغفال أنه لم يتضح على الإطلاق ما قوة الأيديولوجية على وجه التحديد . وإنما الذي يبدو واضحاً لدى ثيرون ، هو أن الأيديولوجية قوة اجتماعية على قدر كبير من الأهمية . وكما يشير هو بنفسه ، تظهر في وضوح بصمة التوسيرية . لقد أوشك مفهومه أن يوصف حقيقة بالكلمات نفسها التي استخدمها التوسير : وتحقق المجتمعات الإنسانية أيديولوجياتها على أساس أنها هي ذات المعنى واللك الذين لا غناء عنها لنفسها التاريخي ولحياتها^(٢) ، ومعنى أكثر دقة ، "إن الأيديولوجية (بوصفها) نشأاً للتشيل الجماهيري" لغناء عنها لأي مجتمع يريد أن يشكل أفراداً وعوالمهم ويعددهم على نحو يستجيبون فيه إلى الحاجات التي تتطلبها ظروف وجودهم^(٣) . ومع ذلك فإن استخدام ثيرون للمسألة يعد تعديلاً لمفهوم التوسير الذي يقرب من نظرية علم الاجتماع التقليدية البنائية الوظيفية للأدوار ، أكثر مما يعترف هو بذلك . ومرة أخرى يناقش ثيرون هذا التماثل ولكن في اختصار ودون أن يصرف كثيراً من الاهتمام للاعتبارات الشديدة الأهمية لحالة النظرية من داخل علم الاجتماع .

إن النظرية العامة للأيديولوجية بوصفها مسالة وبوصفها تشكيلاً للذات الإنسانية ، يتضح بها أصداء لا من التوسير فحسب ، بل من

تأثيراتها . فهو بلاشك - على سبيل المثال - أن القومية تقدم مثلاً طريفاً لكيفية اشتغال ما يبدو غريباً أيديولوجياً صريحاً على تناقضات عدة . كذلك يشير ثيرورون إلى أن الرابطة التاريخية بين الثورات البرجوازية والقومية وقد غدت مرتبطة بالثورة البرجوازية بتسليمها أيديولوجية للصراع تضع بديلاً من سلطة الحكم الرواقي أو الاستعماري ، دولة تتنوع فيها المواطنون بالحرة والسواة قانوناً ، ويشكلون إقليماً بعيه (ص ٦٩) . ولكن الأيديولوجية البرجوازية معقدة وغير منتظمة ، لأن القومية يمكن أن تتعارض مع العالمية (« الكونية ») التي يلمها ارتباط البرجوازية ببقائيتها السوق والفردية المتنافسة (ص ٦٩) . وبغضاً عن ذلك ، يدرك ثيرورون أن القومية بوصفها إحدى «الصين» التي تستند إليها شرعية الطبقة الحاكمة (ص ٦٩) ، تؤدي إلى نتائج غير عادية ، وتزعج أحياناً الطبقات التابعة من أجل «الصالح القومي» وتؤسدة للصالح السائلة . فضلاً عن أنها تشكل في أحيان أخرى جزءاً من التناقضات القومية الشعبية للصراع . (ص ٧٠) .

ونحن نؤيد هذا الرأي ، ونشير إلى أن القومية - على عكس ما يلعب إليه عدد من المؤرخين الجدد - تكتسب صلاحياتها الشرعية على نحو أبعد ما يكون إستقراً بوصفها جزءاً من الأيديولوجية السائدة للرأسمالية المتأخرة ، على الأقل في بريطانيا . ويرجع أن الرأسمالية قد نمت في نطاق دولة الأمة^(١) ، ومزالت لها توجه قومي مهم . فإن الرأسمالية المتأخرة لها أيضاً طابع يشرق القومية وله أهميته . وهذا يعني أن الوضع الخاص بالقومية بوصفها أيديولوجية برجوازية يكتشف المفروض : كذلك خلقت الصالح الاقتصادي المختلفة ، القائمة في نطاق الرأسمالية وفتاتها الطبيعية المرتبطة بها ، سواء كانت قومية أو عالمية - خلقت أوضاعاً متناقضة في داخل الأيديولوجية السائدة . ويقدّر ما تشتمل القومية على مؤثرات لصالح الاتباع ، تكون هذه المؤثرات متناقضة كذلك . فالقومية ، من جهة ، غالباً ما شكلت جزءاً من الأيديولوجية الشعبية المضادة . ووفقاً لما ذكرنا به هوسبروم^(٢) على نحو مفتح ، فإن القرآن الوطنية بوصي الطبقة العاملة قد أصبح تاريخياً من الوسائط القوية للتغير الاجتماعي الجذري ، كما حدث في بريطانيا عقب الحرب العالمية الثانية ، وقبل ذلك عند قيام الدستور الأول بها . وفي السنوات الأخيرة شكلت القومية البرامج السياسية البصرية ، وبخاصة في مجال السياسات المتعلقة بالجماعة الاقتصادية الأوروبية ، وإعادة فرض القيود على تحركات رؤوس الأموال في الخارج ، تلك التغيرات التي وضعت خصيصاً لحماية الصالح الشعبي من رأس المال المحكوك . ومن جهة أخرى يتعين علينا أن نعلم ما يبدو قرأ موحداً من آثار الوطنية بوصفها استجابة للتأهيدات البرجوازية ، وللحرب منها بخاصة . وواضح أن الأزمة فوكلانده مظهر جيد على هذا . ومع ذلك ، ففي حين حدثت قضية فوكلانده لظلماً كبيراً من المجتمع خلف رموز محافظة ومغالية في الوطنية ، ظل من غير المحتمل أن تقوم الوطنية ذاتها بتغيير الحالة النفسية الشعبية العميقة من «البأس» ، وال«إيالة» ، وال«إزمنة»^(٣) . إن هذه السلسلة من الأحداث ، المطلوبة على تضارب عنيف بين القوى المختلفة ، تعيد على قدر ضئيل من الأهمية في تكوين

عامل الاحتمال الذي يجعل تحليل الأيديولوجية ممكناً بوصفها نوعاً من المجال الوطني الذي تصنع فيه الدولات الأيديولوجية ، وتصنع الأيديولوجية اللوات . ويمكن إضاح عمل الاحتمال هذا بسلطة طرق . مثال ذلك أن الأيديولوجيات ليست لها تأثيرات موحدة ، تعمل كمركبة غاية جهدها من أجل خلق ذات متجانسة . وعلى مستوى الذات ، التي يمكن أن تقع عند ملتقى عدة أيديولوجيات متصارعة ، قد تتنافس على الهيمنة ذات مختلفة ، كالتنافس ، أو الزور ، أو البروتستانت ملاً . فضلاً عن ذلك فإن صفة التنافس قد تكون في الواقع متعينة في فكرة الأيديولوجية ذاتها . ومن ثم فإن خلق الذات ، عند ثيرورون ، يشتمل في الواقع على عمليتين : إحداهما إضاح الذات لتصرف عند لدورها ، وتخليها للقيام بها . كذلك يتطلب إنتاج أي تنظيم اجتماعي بعض التواصل الأساسي بين عمليتي الإضاح والتأهيل . ومع هذا فإن هناك إمكانية ضمنية للصراع لها بينها ، فضلاً وقد يتطلب الأمر أنواعاً جديدة من التأهيل ومن ثم تورها ، كما قد يتطلب مهارات جديدة تتعارض مع الأشكال التقليدية للإنتاج . (ص ١٧) .

ومرة أخرى قد تعوق الصراعات الطبقة أي أداء حياتها من الأيديولوجية لوطيقها . ففي حالة الطبقات التابعة تقدم الأيديولوجيات غير الطبيعية أساس الصراع الأيديولوجي ، كما تقدم بشكل حالي - أساس الصراع الطبقي . ومع ذلك فإن الصعوبة التي تكتنف فكرة ثيرورون هنا تكمن في أنه لا يقدم بحثاً نظرياً مقنعاً للأيديولوجيات غير الطبيعية ، وإنما ينظر إليها على أساس أنها - منطقياً - نتيجة حتمية للأيديولوجيات الوضعية التي تحدث الفروق ، دون تقديم أي تفسير ماركسيولوجي لكيفية الحفاظ عليها ، ولما لها من آثار في الصراعات الاجتماعية .

وكذلك كان ثيرورون على حق حين يبين أن تكامله لاسلوب تعدد الأيديولوجيات واتقنها . فالدولت موضع المسألة أو تلك التي تقوم بالمسألة ، ليست هي وحدها التي لا يتطمع عنصر الوحدة الثابت والاطراد ، فالأيديولوجيات ذاتها تتساوى في تقبلها . ولأفراض تحليلية قد يتم تجديد الأيديولوجيات المختلفة وفقاً لمصدها ، أو موضوعها ، أو عتوها ، أو ذاتها المستجيبة . ولكن هذه الأيديولوجيات ، بوصفها عمليات استجيوب مستمرة ، لا تعرف حلولاً طبيعية ، أو معايير طبيعية يميز بين أيديولوجية وأخرى ، أو بين أحد عناصر أيديولوجية ما وبجمل عناصرها . والأيديولوجيات المختلفة ، وعلى وجه الخصوص في المجتمعات المتروحة والمفتدة في أيمانها هذه ، مهما بلغ تجديدها وفتاتها لا تتعشش وتتفلس وتتعارض فحسب ، ولكنها أيضاً تتداخل ، وتؤثر إحداهما في الأخرى ، وتتفسدها . (ص ٧٩) .

معضلات اللا حتمية :

يرى عنصر الاحتمال بطبيعة الحال إلى لاجنية لجعل من للصعب إطلاق مزيد من القول عن الصراع الأيديولوجي ، قبال للتطبيق العام . ويرجع اعتقاد ثيرورون ب«إمكانية» قيام نظرية علمية للأيديولوجية ، فإنه يصرح على وعلى أن الأيديولوجيات ، حتى في نطاق الوضع الرأسمالي ، يختلف في عتريتها وعلى وجه الخصوص في

● دولة الأمة هي الدولة التي تضم الأمة بجمع فتاتها وطيقاتها . (الترجمة) .

الطوىء على نحو أفضل بما يميزه أى غط آخر للإنتاج .

وعما يتجسد النظر إلى غط الإنتاج على أساس أنه يشتمل أدوات قياس مرتبة بعينها ، تقوم بوضع حدود للتعرف الأيديولوجى . فظهر الأساليب المبكرة ، على سبيل المثال ، تتطلب علاقات الإنتاج الأربابا بعينها من التأييد القانونى - وميزاواستكتلة على التعاقدات الاقتصادية ، ولكن هذه الأمور يمكن أن تكتفى بمجموعة متنوعة من الأساق القانونية . أما على مستوى التشكيل الاجتماعى ، فلا يمكن دراسة الأيديولوجية - على نحو ما فعل فير - إلا فى ضوء الأيديولوجيات معينة ، مسيئة ومحددة تاريخياً ، تسهم أولاً تسهم فى نمو الثقافة الرأسمالية (الفكرة الأخلاقية البروتستانتية) . فالأيديولوجية لا تقتصر مهمتها على تجسيد الطبقات ، بل تمتد فى ذاتها ومصدراً للنفع الجمعى . مثال ذلك - على نحو ما أشار ماركس^(١٠) - أن البرجوازية وقد حدثت لتحل محل الحرية الإقطاع ، وصدت أن والحريات المدنية قد استخدمتها الجماعات المعارضة ضد الهيمنة الرأسمالية . وهكذا يمكن أن تمتد المفردة مصدراً للصراع السياسى . وعلاوة على ذلك - كما رأينا سلفاً - فإن الأيديولوجية فى صورة المفردة ، قد تكون مؤثرة فى إضفاء شكل محدد على المجتمع الرأسمالى . ومع ذلك فإنها لا تؤدى هذه الوظيفة بالضرورة .

ويرتبط على مناقشتها هذه ضرورة أن يقرر الماركسون مستوى التجريد الذى تتعين فيه الأيديولوجية . كذلك أن الأيديولوجية لا تمتد من الشروط الضرورية لوجود القاعدة الاقتصادية ، وهى على مستوى التشكيل الاجتماعى ، والبناء الطبقي ، والمصبرات السياسية ، والتكوين العرقى ، وطبيعة القوى الدفيرة وذلك ، تقوم بتحديد الدور والمحتوى للتخمين للأيديولوجية . كذلك لا توجد نظرية عامة كافية على تحديد وظائف الأيديولوجية وعبرها لدى المجتمعات كافة . أما فعالية أيديولوجية ما فقدرتها على التأثير ففضية منفصلة تماماً عن وجود مثل هذه الأيديولوجية فى ذاتها . ويرجع السبب فى ذلك إلى أن تأثيرات أجهزة التحول الأيديولوجى متغيرة (يعتمد هذا على مستوى الثقافة السياسية لدى الطبقة العاملة ، كما يتوقف على مستوى التنظيم الطبقي وتوافر التقاليد الرأسمالية للطبقة العاملة ، وغير ذلك) . ونحن نجد فى الماركسية أن قدرة إيسازس EIAS ومؤسست التشقة الاجتماعية الأخرى على تحديد شكل القوى الطبقي والوعى المشترك بخاصة ، قد يولغ فيها إلى حد كبير .

وعلى أية حال ، فإنه لا يمكن التسليم بأن المجتمعات تتطلب ذلك المستوى من المسألة الأيديولوجية ، الذى ذهب إليه ثيربورن . ووفقاً لما رآه فوكو ، فإن تعيين الأفراد وتكوينهم وتنظيمهم يمكن ضمانه من خلال الممارسات والأعراف المنظمة لحياتهم (رؤى الجمع للجمع (Panopticism) ، التى لا تتطلب وعياً ذاتياً لدى الأشخاص المنظمين . إن خلاصة ما نلعب إليه هو أن ثيربورن يبالغ فى تقدير أهمية الأيديولوجية مغالاة تغلب على حقيقة نظره فى الأيديولوجية بوصفها مشكلة للذوات . أما نحن فنقدم مداخل أكثر إطلاقاً ، حيث نرى أن للأيديولوجية تأثيرات مهمة من الناحية السببية على بعض الظواهر الاجتماعية فى أزمنة معينة . ونسوق على سبيل المثال ما حاولنا إيضاحه فى وأطروحة الأيديولوجية السائدة ، ومؤداً أن الأيديولوجية على وجه العموم لا تتمثل على تجسيد الطبقات التابعة . وبالتالى قد يكون

أيديولوجيات تدوم آثارها على المدى الطويل . وبالإضافة إلى مثال هوسبيوم الخاص بالصلة التاريخية بين راديكالية الطبقة العاملة والقومية الوطنية فى حقب معينة ، نرى أن القومية المعاشية أو للمحيطية الواقعة فى نطاق الأنظمة المعاشية أو للمحيطية - وميزاواستكتلة على سبيل المثال - تتطوى على نتائج تثير الخلاف ولا يمكن النظر إليها بوصفها أيديولوجية سائدة ، ومن ثم فإنها حتماً لا تمتد لأيديولوجية برجوازية .

وعما هو جدير بالنظر أن الشكل الأيديولوجى الأسلى للأيديولوجيات التاريخية الشاملة ، حتى لدى تعيينه على نحو أكثر دقة بوصفه قومية ، لا يحتاج إلى قوة تفسيرية للتنبؤ بمحصلة الصراع الأيديولوجى . ومن الواضح أن هنا نوعاً من المعضلة ، يشتمل فيها بين التحليل العام الخاسم الذى لا يسمح بالاتحالات الأيديولوجية ، والتحليل فى الخاسم ، الذى لا يأخذ فى الحسبان المدعوى العلمة . هذا وقد حاولنا فى كتابنا أن نبين إمكانية ربط الأيديولوجية بالنشاط الاقتصادى الرأسمالى .

من المنع إمبريها فيها يتعلق بنسب الإنتاج الرأسمالى أنه يستطع أن يعايش على نمية كبيرة متنوعة من الأبنية التحتية الأيديولوجية . فهناك الأيديولوجيات الدينية ، ومنها : الكاثوليكية فى فرنسا ، والكاثوليكية والبروتستانتية فى هولندا ، ووالدينية المدنية فى أمريكا ، والإسلام فى دول الخليج . أما بالنسبة للأساق القانونية فهناك للشكلة التاريخية التى آثارها فير ، ومؤداها أن سيادة القانون فى بريطانيا ، والقانون العصى فى ألمانيا ، يتلاقى مع الرأسمالية . وفضلاً عن ذلك ، فهناك الكثير من الأساق السياسية ، المتروحة ما بين لفشية وديمقراطية لبرالية ، التى تبدو كأنها تنمو والرأسمالية جنباً إلى جنب . وهكذا تتشكل التشكيلات الاجتماعية المشتركة فى الأساس الرأسمالى نفسه عن عدد من الأساق الأيديولوجية المختلفة . ومن هذا المنظر ، وعلى قدر ما يبدو ممكناً التباين على أن الأيديولوجية تؤدى فى ظل ظروف تاريخية معينة إلى وحدة الطبقات أو التنظيم الاقتصادى (مثل التنظيم الأسرى والتعليم الكاثوليكية الخاصة بشؤون الجنس فى ظل النظام الإقطاعى) ، يظل من الصعب الانتهاء إلى رأى أو قرار من خلال هذه الملاحظات الجزئية . ومع هذا ، فالانتهال إلى قرار مؤداها أن الأيديولوجية - على مستوى التشكيل الاجتماعى - دائمة التغير وعارضة ، سواء كان ذلك فى المحتوى أو الوظيفة ، إنما يعد مبالغة فى عرض القضية على نحو لا يؤدى إلى الإقناع .

وهناك اعتراض واضح يقضى بضرورة قيام حلول معينة لهذه التبعيات (الأيديولوجية) ، التى تمدها المتطلبات الأساسية لظهور وجود غط للإنتاج . ومع ذلك تبدو المتطلبات الأيديولوجية للرأسمالية مألوفة بالقياس إلى الأنماط الأخرى . فقد لاحظنا فى وثرة الأيديولوجية المهمة المفارقة للثالة فى أن الجهاز الأيديولوجى فى الرأسمالية المتأخرة يتسع طاقته إلى حد كبير ، فى حين تؤدى التبعة الاقتصادية والسياسية للشعوب إلى جعل التجسيد الأيديولوجى ثرة متزايدة . وهناك سببان لاعتقادنا بأن التبع الأيديولوجى يتزايد مع نمو الرأسمالية المتأخرة : (١) أنها لإجبار البطى فى الحياة اليومية يعد ملائماً إختراع العمال ، و (٢) أن الأيديولوجية السائدة ليست لها متطلبات اقتصادية . وإيجازاً ، يمكن للرأسمالية أن تحجز الشيء

لا نستطيع من خلال مقالة نقدية بهذا الطول أن نحاول معالجة موضوع ماعية هذه الحدود ، وإن كنا قد رسمنا الخطوط المحددة لعالم أحد الحلول الممكنة التي تلائم بريطانيا في «أطروحة الأيديولوجية السائدة» . هذا وتند مقالة ثيرورون واحدة من مقالاته الممتازة ، التي تتخلص دراسة الأيديولوجية من كثير مما اكتشفها من جود . ومع ذلك فإننا نخضع إلى أنه يودنا لو أنه وجد متسعاً لمزيد من القول فيما يتصل بعدد من الموضوعات ، وخصوصاً ما يتصل بالوظيفة الضمنية للذوات وعلاقتها بالكميات المعارضة للأيديولوجية ، وما يتصل بالدور المحدد للاقتصاد ، وبآليات المغالاة من جانب الطبقة في تقرير الأيديولوجية غير الطبقة .

للأيديولوجية أو لا يكون دور في تشكيل أية محاسبات اقتصادية وتمهدها ، أو - إذا أخذنا الوضع الذي تقدم به ثيرورون - لماذا ينبغي للإنسان أن يلجأ إلى أن دور الأيديولوجية هو تشكيل الذوات ؟ ولماذا - على هذا الغرار - ينبغي للإنسان ألا يلجأ إلى أن الذوات إنما شكلتها الأيديولوجية بطريقة عفوية ، وأنها - أي الذوات - يمكن أن تنشأ بطرق مختلفة ويكون لها فاعلية مماثلة ؟ وفي اعتقادنا أن ثيرورون لم يكن مبرراً بما فيه الكفاية ، وأنه - فضلاً عن ذلك - قد ربط بين أشكال من الختمية الماركسية والسوسيولوجية غاية في الاختلاف . ونحن لا نرغب بطبيعة الحال في أن نزعج بأن المرونة لا حدود لها ، أو أنها صوفية إيريرقي بلا عقل ، كما أننا

هوامش :

- (١) ل. ألتوسير L. Althusser - « من أجل ماركس » For Marx / لندن ، ١٩٦٩ ص ٢٢٧ .
- (٢) المرجع السابق نفسه ، ص ٢٣٥ .
- (٣) E. Hobsbawm - « احتساب فوكلاند » Falklands / Palliat ، « الماركسية اليوم »/Marxism Today يناير ١٩٨٣ .
- (٤) المرجع السابق نفسه ، ص ١٩ .
- (٥) K. Marx - ماركس (١٠) من القرنين الثامن عشر إلى القرن التاسع عشر (The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte) ، في نظرات عامة من القرنين الثامن عشر إلى القرن التاسع عشر Surveys From Exile هارمونزورث Harmondsworth ، ١٩٧٤ .

- (١) ن. أبركرامبي N. Abercrombie ، م. هيل S. Hill ، ب. ص. تيرر B.S. Turner - « المرونة الأيديولوجية السائدة » The Dominant Ideology Thesis / لندن ١٩٨٠ .
- (٢) ج. ثيرورون G. Therborn - « الأيديولوجية القوة وقوة الأيديولوجية » The Power and Ideology of Power and Ideology / لندن ، فيرسو / لندن ١٩٨٠ صفحات هذا المرجع الواردة بالنص .
- (٣) ثيرورون - « العلم والطبقة والمجتمع » Science, Class and Society / لندن ، فيرسو / لندن ١٩٧٤ ، ص ٤٠٤ .
- (٤) ج. لوكاش G. Lukacs - « علم العقل » The Destruction of Reason / لندن ، ١٩٨٠ .
- (٥) ت. و. أدومو T.W. Adorno - « مفوضات » Prisms / لندن ، ١٩٦٧ .

حول إهمال الوظيفة الاجتماعية للتفسير في دراسة الأدب* هورست شتاينميتز

ترجمة: مصطفى رياض

يهدف هذه المقالة إلى تلخيص الأسباب حول ظاهرة عدم اهتمام المجتمع الحديث ، إلا لياً ندر ، بالتفسيرات التي يقدمها دارسو الأدب برغم وزنها . وقد يكون أحد الأسباب هو الإغناء الكامل للذاتية المفسر ، نتيجة لما هو متعارف عليه من ضرورة الالتزام بالتفسير الطبيعي ، الموضوعي ، الذي يركز على النص . وعلى العكس من هذا ، يعرف كاتب المقالة التفسير الأدبي بوصفه نشاطاً متكاملاً ، يجمع بين النص ويصنف للمؤلف التفسيرية خارج نطاق النص ذاته . ويطلب هذا النشاط من جانب المفسر موقفاً واضحاً ، إذ يتحتم عليه اختيار معايير مناسبة للعمل الأدبي . وهكذا يبرز المفسر ، من خلال اختياره هذا ، ككائن اجتماعي لا يتجلى قصصه بصفته أو بأحوال عصره . ويمكن بذلك أن يستند التفسير الأدبي ما قلده من مكانة اجتماعية .

يوجد في أي مجتمع بعض الأشخاص أو الهيئات الذين يساعدون المجتمع على إدراك أحواله وتفاعلاته وتطوراتهم بتقديم التفسير والتجليل النقدي . هؤلاء هم المفسرون الاجتماعيون الذين يتنقذ المجتمع بينهم لمعرفة هويته ، ويبدل الجهد من خلالهم لمعرفة ماضيه وحاضره ، وإيجاد العلاقة بينها .

وهؤلاء المفسرون معروفون ، بصفة خاصة ، في المحيط الفكري والأخلاقي والديني والثقافي للمجتمع ، بمحاولتهم لفهم وتفسير ماضي وحاضر الأحوال الفكرية والأخلاقية والدينية والثقافية ، بإصدار أحكام تفسيرية على الأحداث الاجتماعية ، أو بالتنبؤ غالباً بما قد يستجد من تطورات .

وعلى أي حال ، فقد عُي هؤلاء المفسرون دائماً بعمامة مجتمعاتهم من فقدان الوعي والحس التاريخيين ، بحيث لا يكون (الحاضر فقط) هو الشعار الوحيد للمجتمع .

ويبدو أن المركز الذي يحتله هؤلاء المفسرون - وهو المركز نفسه الذي كان يحتله رجال السحر والطب في المجتمعات البدائية - قد صار في أيدي وسائل الإعلام والعلوم في المجتمعات الصناعية الحديثة .

وقد فقد رجل الدين - الذي كان يتمتع في الأزمنة الماضية بمكانة عالية - تأثيره ، وأصبح الفيلسوف الذي كان لا يزال يتمتع بالسلطة الاجتماعية إبان القرن الثامن عشر وفي النصف الأول من القرن التاسع عشر ، مجرد شخصية تلعب دورها بين الخاصة . ومن المؤكد أن الأدب الذي يمكنه أن يقدم التفسيرات للمجتمع لم يعد بوسعه أن يدعي لنفسه القيام بأي تأثير منظم ، بالرغم من الجوائز القومية ، ولتسع المقدمة لشباب الأدباء ، ودعم السارخ ، وتنظيم دراسة الأدب والبحوث

* Horst Steinmetz : On Neglecting the Social Function of Interpretation in the Study of Literature .
Translated from German by Helmut Hauptmeier, Siegen.
Poetics, Vol. 12, No. 2/3, July 1983, pp. 151-164.
مقال نشر في مجلة :

الأدبية في كثير من الجامعات. فتجد اليوم أن الغادين على تكوين رأي في الأعمال الأدبية، القديمة منها أو الحديثة، وروبطها بالعلم الذي يعيشون فيه، ككتّاب الأدب، وداوس للقلبي، وكاتب للقلبي، وحتى من يطلق عليه وصف الفاردي الملقب - لا يلقون تحويلاً أكثر من التجول الذي يثيره الأدب نفسه.

يسبب على كاتبيه تقديمه للمجتمع بصورة غير مشوّقة ؟ وإذا كان الأمر كذلك، فما مجال البحث عن أسباب هذا الوضع ؟ هل يمكن أن تكون دراسة الأدب قد انحرفت بعيداً عن بؤرة المجتمع باتباعها المتزايد للاتجاه العلمي الذي يبدو أن النظام بأسره يدّين له بالولاء ؟ وهل يمكن أن تكون الدراسات الأدبية قد التزمت بجانب واحد زائف من الاتجاه العلمي ؟ وربما حرم هذا الاتجاه دراسة الأدب من إمكاناتها الاجتماعية، وأبعدتها عن التزاماتها الاجتماعية وواجباتها. ولو كان ذلك فرعاً صحيحاً للموقف الحالي في الميدان الأدبي، فهل يمكننا أن نتدبر أمر التصحيحات اللازمة لكي نستعيد دراسة الأدب إمكاناتها وواجباتها الاجتماعية ؟

مثل هذه المسائل لا يمكن تحليلها بدرجة كافية تفصيلياً في هذا البحث، غير أننا سنتناول أن نقاش بعض نواحي المشكلة المرتبطة بهذه المسائل بدقة أكبر.

وبصفة خاصة، سيكون الفحص النقدي لنظرية التفسير السائدة - من ناحية تعريفها ومطالباتها - هو محط أنظارنا.

١ -

لا تزال مبادئ التفسير الأدبي وأهدافه ووسائله تمثل إحدى القضايا المحورية لدراسة الأدب؛ وهي قضية تمثل مشكلة دائماً ما تُطرح للمناقشة مرة بعد أخرى. وقد تكوّن بمضي الزمن عدد متزحف من المواقف والتفسيرات التي تتناول جميعها بالمناهج التفسيرية. وقد بلغ تنوعها حداً لم يعد يسمح للمقرر بتبنيها. غير أنه بالرغم من كثرة عدد هذه الآراء، والاختلاف الكبير فيما بينها في بعض الأحيان، فإنه يبدو أن هناك إجماعاً واسع النطاق حول أحد الجوانب التي تحظى، في واقع الأمر، بتأييد متزايد. ويتناول هذا الجانب المهمة العامة للتفسير. فمهمة التفسير، في كثير من الكتابات، هي الإسهام في فهم النص ووصفه من زاوية بنائه اللغوي والشكل، ودراسة الوظائف المتداخلة لعناصره المتصلة بالمفهوم أو بالشكل، التي يعتمد بعضها على البسيط الآخر، وإيضاح النص في ضوء صلاته التاريخية... الخ. وباختصار، فإنه يُتَعرَض أن التفسير الأدبي يقوم بتزجيج معاني النصوص؛ ويُعتبر التفسير، لذلك، نشاطاً موجهاً للنص ومركباً له. وفي ضوء هذا الاتجاه العام لحاملة النص في أغلب الأحوال، لا يعم كثيراً ما إذا كانت المناهج المقترحة لممارسة التفسير تعتمد على التاريخ الفكري، أو اللغوي، أو الأسيميوطي، أو التاريخ الاجتماعي، أو الأحياسي الجدالي.

وبهذا يصبح التفسير نشاطاً محوره الموضوع في المقام الأول، وهذه الأساس هو لإيضاح موضوعه، كما أن نتائج التفسير، فضلاً عن « صحته »، ينبع من صحتها بالنص، وسدتي كفاية المفولات التفسيرية لإيضاح معنى النص. ولن نقاش في هذا المقام تلك الحلفة المفرقة للمصاحبة مثل هذه الحجة، الا وهي أن النص المراد تفسيره

ولم يكن الأمر كذلك في الماضي ؟ فقد كانت بعض طلال المفسر الاجتماعي حتى القرن التاسع عشر تحيط بالفكرين على التلوق الأبي. واليوم يصعب علينا أن نتصور أن كاتين مثل إريش شميت وأولريش فون فيلاموفيتز - مولندورف - Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf - كان لها مكانة اجتماعية مرموقة، وتأثير كبير على الدوائر غير المتخصصة في زمانها. وكذلك لم يكن يثير الدهشة إطلاقاً أن يتمكن المرء من تحسين مركزه الاجتماعي بسرعة إذا أثبت سعة اطلاعه في الأدب، أو إذا أحاط بالمعارف الأدبية والثقافية، وأظهر ذكاء في استخداها لمهاراته. وعلى العكس من ذلك، يبدو اليوم أن للملوف الأدبية، ومعرفة التاريخ الأدبي والثقافة الأدبية بشكل عام، قد أصبحت مجالاً تخصصياً، يتنافس مع التخصصات الأخرى، ولا يتصدى قاصات البحث الجامعية (السدات) أو صفحات المصنف على أحسن تقدير.

والأمر الذي يلفت النظر في أيلنا هذه هو عظم عدد الدراسات التفسيرية للأدب - بل - أكثر من ذلك - نشر معظمها. فلكليات تزخر بالكتب، والدوريات، ومجلات المطبوعات، وتكتظ جميعها بدراسات تفسيرية للأعمال الأدبية وحقيها وشكلها. ومع ذلك، فمعظم هذه الدراسات يعلوها التراب على أرفف المكتبات، وصل أحسن تقدير يطلع عليها عدد محدود من دارسي الأدب. وإذا أضفنا في الاعتبار الجهود المبذولة لتفسير الأدب في عصرنا وجننا أن صدق هذه الأعمال الغزيرة عدداً - خارج دائرة الجبراء - ضعيف جداً. وبدون شك، نجد أن تفسير الأدب - وبخاصة التفسير الأكاديمي - قد فقد إطراره الاجتماعي من كل النواحي.

وبقدم لنا هذا الموقف المتناقص ذخيرة للفكر. وربما كان بسيطاً للأمور، أو من السابق لأوانه، أن نستنتج أن هذا العدد الكبير من الأعمال التفسيرية للأدب نتاج جهاز ضخم يعمل بصفة دائمة ؛ فهناك عدد كبير من الأعمال التفسيرية ؛ لأن هناك الكثير من دارسي الأدب اليوم. وحتى إذا افترضنا أن الدراسة الأكاديمية ليست ببيئة تماماً من إنتاج التفسيرات بالمجمل، فهناك احتمال وجود حاجة اجتماعية عامة وراء هذا الإنتاج الغزير، أي حاجة للتفسير؛ فمن المحتمل أن تفسير النصوص الأدبية يؤدي وظيفة معينة، أو يتوقع منه أداء وظيفة ذات بعد اجتماعي.

وإذا قبلنا هذا الفرض فإنه يتعين علينا أن نتساءل عن الأسباب وراء توارى معظم الأعمال - التي تظهر سنوياً في مجال الدراسات الأدبية - في ظلال الإهمال. قد يكون الأمر واضحاً إذا افترضنا أن للمجتمع في بعد في حاجة إلى هؤلاء المفسرين وتفسيراتهم، لحلول تغيرات في الظروف الاجتماعية أدت إلى قيام أطراف أخرى بالاضطلاع بهذه الوظيفة. ومع ذلك فهذا الرأي يتناقض وحقيقة أن المجتمع، الآن أكثر من ذي قبل، يقدم للمناهج والوسائل لدفع تفسير الأدب قدومه وحليته قداماً. ولذا، ونحن لنا أن نسأل: هل يتحمل التفسير الأدبي نفسه مسؤولية ضياع البعد الاجتماعي منه ؟ وهل

النص قد يجرى على أفكار مختلفة وأكثر عدداً ما قصد المؤلف - فلنأخذ
نستخدم مفهوم مقصد النص .

وقد يكون من المفيد أن نتأمل عن قرب تلك الأفكار المتضمة ،
والنتائج المتعلقة بهذا الرأي الشائع لهذه التفسير وأهدافه . وهذه
ليست مفاهيم ذات طبيعة داخلية ، وإنما هي مشكولة جزئياً عن
التعويض الذي يحظى به التفسير بعلمه . أضف إلى ذلك أن هذه المفاهيم
تُكشف عن بعض الأسباب المحتملة لما يلاقيه التفسير الأخرى في مجتمعنا
اليوم من تجاهل واسع النطاق .

إن تعريف التفسير بوصفه إجراء لا يحقق شرعيته أو أهدافه إلا من
خلال النص ، لا يحد من دور التفسير لحسب (وهذا أمر نتحمله
مُرضين) ، ولكنه يُقدم التفسير بوصفه نشاطاً يهدف إلى إعادة البناء ،
فيصبح الهدف الأعلى للتفسير هو توضيح ما هو حوزتنا ، وإعادة بناء
تلك العناصر الموجودة في النص ، والمثبت من خلاله . ويكون التفسير
مكتملاً إذا ما قدم بناء النص ومعانيه بصورة كاملة تماماً . وبناءً لذلك
يكون أكثر التفسيرات إنتاجاً هو أكثرها توليداً . وبصريح الصورة
الثباتية للمفسر - وقد تحول إلى مجرد حاصل فني يمارس القراءة
والتفسير - هي الفناء في تفسيره الذي لا يعد يتطلب كتابياً ، لأن
التفسير ذاته قد تحول إلى سرد لحقائق النص . والواقع أنه توجد في
الدوريات تفسيرات تكاد تقترب من هذا الحال ، كبيت بأسلوب
متجرد من اللبائية ، باستخدام لغة شبيهة بالمعادلات (وإن كانت
ليست معادلات رياضية) ، أقرب إلى لغة نثرات الأجهزة المنزلية .
ولا يكاد الغاري يذكر أسلافه هؤلاء الذين يكتفون هذه التفسيرات ؛
وهذا أثر يُوجد أيضاً على مستوى طبيعة التفسير المستخدمة ، وإن لم يع
الغاري ذلك .

ومع ذلك ، يشير هذا الاتجاه في التفسير - الذي يتم تكريسه
لإيضاح حقائق النص (وقد تم في الواقع تبخيمه فيما سبق) -
تسؤلات حول مزايده ، وما إذا كان من الضروري إرساء قواعد
صحيحة العلمية بهذه الصورة . وتقودنا هذه التسؤلات إلى قضية أكثر
عمومية ، وهي ما إذا كان هذا النوع من أنواع التفسير متناقضاً وطبيعية
نهم الأدب ، بل جوهر الأدب ذاته . ونحن لنا أن نسامح ما إذا كان
هذا النوع من التفسير مرفوضاً فيه ، حتى وإن لم يكن تحقيقه .

إن نظرة سريعة لتاريخ التفسير العلوي كافية بأن تثير الشكوك حول
مدى صلاحية التفسير الذي يرمى إلى إعادة بناء مقصد النص ، كما
تُكشف لنا هذه النظرة السريعة أنه لم يتم بعد التوصل إلى تفسير يعاين
لأي نص ، ولا حتى مجموعة من التفسيرات التي يكمل بعضها بعضاً
لنوعاً إلى تفسير كل أو هائل . وإذا ما أخذ في الاعتبار تلك الجهود
التي بُذلت في هذه التفسيرات فلا أقل من أن توقع نوع تفسير كل في
بعض الحالات . ولكننا اليوم لا نجد من يدعي أن نصاً أدبياً واحداً
ليس في حاجة إلى مزيد من التفسير . ويتطرق هذا الوضع أيضاً على
التعصير القديمة ، أو ما يسمى بالنصوص ذات البناء البسيط .

ويبدو هذا الموقف غيراً للوهلة الأولى فقط ، فالتناقض بين تلويح
التفسير الأدبي وما يُطالب به المفسر اليوم من موضوعية وتركيز على
النص ، يتبع بصورة طبيعية من سوء فهم كامل لطبيعة أي تفسير .

ويخفى سوء الفهم هذا وراء الدعوة لتفسير موضوعي خالص .

يحل المعيار التفريقي لدى كفاية النتائج التفسيرية . ومن لهم أن نبيه
في هذا المقام إلى ما يقال من أن الاعتماد الكلي على الموضوع هو أساس
التفسير . وكتيجة لأخذ بهذا الاتجاه ، فإنه يمتنع على المفسر - في
أغلب الأحوال - أن يلتزم بحدود تفسيره بقدر المستطاع .

وما أن قيمة التفسير وصحته تكمن في صك بالنص ، فإن المفسر
لن يندحر وبسماً في حجب شخصيته وآرائه وموقفه التاريخي عن
تفسيره . وحتى إذا لم يتمكن المفسر من الوصول إلى الموضوعية
الكاملة - فالتخلص الكامل من العوامل الذاتية يبدو مستحيلاً حتى
بالنسبة للمُعالِمين في الدعوة إلى هذا الاتجاه - فإنه ، على كل حال ،
يُفترض منه أن يوضح معرفته للسبقة prior knowledge ، وإن
يكون واهياً ، وأن يجعل الآخرين يرونها كعامل متميز في تفسيره .
وهكذا ، بدلاً من الموضوعية ، يكون لدينا على الأقل حبيج ونظريات
ونتاج ، تخطط بعوامل ذاتية ، وينظر إليها بوصفها أساساً لتفسير
يُعمل إمكانية قيام مناقشات نقدية منطقية ومعادلات علمية . كما
يُفترض أن هذه الموضوعية الناقصة (من الدرجة الثانية) تضمن قدرة
مُفسرين آخرين على إعادة بناء تفسير ما ، واستجواب صحة تبعاً لذلك ،
في حين يُنظر لشرا إلى تلك التفسيرات التي تعتمد على الحائط من الجندل
الذي يستعمل به - أشعر أن ... - أو وفي رأيي ، وفترض غالباً
على أساس أنها تفسيرات غير علمية . وعلى أسس الأحوال ، يُنظر
إلى مثل هذه التفسيرات بوصفها مادة مشوّقة ، تصلح للتحليل
الاجتماعي . ويتطلب المتطرون من دعة هذا الاتجاه العلمي - وهم
في هذا يسلكون مسلكاً متشككاً - بضروة أن يكون إطار أي تفسير
سلسلة من النشيطات المستندة على النص ؛ أي تخمينات تخضع
للتجريب والتثبت من علم إمكانية تخطيطها .

ولا يؤثر ما سبق تلخيصه من تعريف جديد لأهداف التفسير
ومتابعه على التفسير الأدبي في حد ذاته لحسب ، بل يمتد تأثيره إلى
العمل الأدبي نفسه ، وذلك بإضفاء صفات معينة عليه . إن مثل هذا
الإطار التفسيري يقدم صورة خاصة على الأقل لطبيعة العمل الأدبي .
لنعم المفهوم ضيقاً أنه يجب معاملة النصوص بوصفها موضوعات
منعزلة ومستقلة عن نوع الوسيلة التفسيرية ، أو موضوعات ثابتة
أو حتى ميتة . ويتطرق هذا الوضع أيضاً على التفسير التاريخي ؛
فالنص الذي يراد تفسيره تاريخياً يُنظر موضوعاً تحكمه معانيه الكامنة .
وكل ذلك يُعطي انطباعاً بأن النص الأدبي يُظل مُفيداً وفي حاجة إلى
تفسير مُرضٍ يجرى .

ويظل هذا التعريف للتفسير الأدبي يبعد إلى الأذهان ، إذاً نحربنا
الخفة ، المقولة القديمة بأن التفسير يجب أن يكون متحدثاً عن النص ،
وأن المعاني الكامنة في النص هي الخدعة التي لا ينبغي للتكوين أن
يتحداه مع الأخذ في الاعتبار أن هذه المعاني واسعة بلدياتها . وفي نهاية
تحليلنا ، نجد بنا الإشارة إلى مفهوم طائلاً تراوح موقف النقد منه بين
الرفض والقبول ويشمل في رؤية التفسير بوصفه إضافة بناء المقصد
للمؤلف .

وحق إذا لم يلتزم حرفياً بهذا المفهوم من المُفترض - كقرص أدبي
للتفسير الذي يتخذ النص وحده محوراً له - أن النص نفسه يجري
رسالة - أو معنى يمكن استخلاصه ، ويقوم المفسر بترك مؤلفه . وإذا
كنا لا نستخدم تعبير مقصد المؤلف في هذا المجال - وذلك لأن

وينسحب ذلك أيضاً على التفسير الأدبي . إن قبول البنية الثاقلة بوجود تفسير قائم - ضمن أسس أخرى - على إضافة بناء النص لا يتفق مع الفعل التفسيري ؛ فيما يُزعم من إضافة بناء مقصد النص ليس تفسيراً ؛ والتفسير المقصود به أن يكون مطابراً لوجهة نظر النص لا يأتى بجديد . ولا يمكن للتفسير أن يتحقق إلا من زاوية خارج النص ؛ فهكذا يكون الأمر دائماً . إن أهم عناصر العملية الأساسية للتفسير هي في تحديد للماني الخاصة بعلامات النص ، أي إضفاء المعنى على هذه العلامات ، لا في قيام المفسر « بإيضاح » للمعنى . وبذلك يستثنى أي تفسير قرار أو غير قرار ، واضح أو خفي ، خاص بالزاوية التي سيتم من خلالها تشكيل المعنى .

وتعتبر آخر ، وكنتها القول إن أي تفسير يتطلب إطاراً مرجعياً *a frame of reference* يمكن ربط النص لمزاد تفسيره به . إن مثل هذا الإطار يكون بمثابة أفق واسع للتفسير ، يُقدم الأسئلة التي تُستدعى إجاباتها من النص . ولا يتطابق هذا الإطار المرجعي وحيات المفسر الذاتية ؛ إلا أنه قد يكون هناك تطابق بالقطع . وهكذا أن نمد التفسير المرجعي إلى إضافة بناء مقصد النص إطاراً مرجعياً ، إلا أنه إطار قابل للكفاءة .

وهكذا يصبح التفسير مستحيلاً بدون إطار مرجعي خارج نطاق النص . وإذا لم يكن التفسير هذا الإطار منذ البداية بوصفه نقطة مرجعية *point of reference* (وواقع الأمر أن التفسير يقوم دائماً بذلك حتى لو بدا لبعض القراء أن الإطار نابع من النص نفسه) فإنه سيدخل مرحلة بحث وتجرب يسلط فيها كثيراً من الأطر على النص ، ويتجسس طريقه بين الخطأ والصواب . ويكتسب القول أيضاً إن المفسر يبنى أطره بصورة تفكته من النص . ولذا يتصور جهود المفسرين إلى عناصر المشاوشة والمصادفة . وعلى ذلك ، ففي مثل هذه الحالات ، لا يكون التفسير لإضفاء للمعاني الكامنة للنص - وفقاً لمدرسة تفسير النص في حد ذاته - ولا يكون أيضاً قرعة لمعاد ؛ بالرغم من التنازع للتفسير بذلك ، بل يوجه المجهود التفسيري نحو مبرر علامات النص ، عن طريق إطار مرجعي مناسب ، عميق محتمل .

وهكذا فإننا نؤكد مجدداً لماذا لم يكتمل تفسير أي نص . إن الأطر المرجعية في تغير ، يستبدل بعضها ببعض الآخر ؛ وتبعا لذلك تغير التفسيرات وعلى بعضها عمل بعض ؛ في كل مرة يمكن تكتملها أو تعديلها أو الإضافة إليها . غير أن هناك نتائج أخرى لاستخدام الإطار المرجعي الذي لاغنى عنه . فالمفسر يصبح العامل الرئيسي في أي تفسير يقوم به من خلال إطاره المرجعي ، بالرغم من الأراء والدعوى والتبريرات المنكسية . فالإطار هو مستوية المفسر ، وهو الذي يعطي تقيراً لتفسيره . وهذا لا يعني أن أي تفسير يصبح مسألة ذاتية - على الأقل ليس ذاتية - بمعنى المشاوشة والمصادفة وعدم الانضباط .

وكن - بل يجب - اختيار الإطار المرجعي بحرص وعلى أساس من التفكير السليم . ولكن اكتساب الشرعية لهذا الاختيار ، بالرغم من اختلاط بعض شخصية المفسر به . وسترى فيما يلي إلى أي مدى ينتمي هذا الاختلاط لطبيعة التفسير المنحصب . ومن ناحية أخرى ، يمكن بالطبع أن يُطالب المفسر باستخدام

متهجه وتحقيق تفسيره من خلال الإطار المرجعي على أساس من الإجراءات المتصلة بالحقائق ، وإن تحلل العامل الشخصي .

وهكذا فإن أي تفسير في حاجة إلى إطار مرجعي ، حتى هذا النوع من التفسير الذي يدعى إضفاء المعنى لا يخلو من النص وحده . وإذا أردنا الدقة في التعبير فإن ذلك الاتجاه يستعمل أيضاً الأطر المرجعية . فمثل سبيل المثال ، هناك إطار « طبيعة العمل الفني » ، أو إطار « البناء اللغوي » ، أو إطار « التماسك الدلالي » . إن هذه الاتجاهات توجه التفسير القروي توجيهاً معيناً ، حتى إذا لم يفسر نفسه ذلك . ولذا لا داعي لمناقشة الخطأ الأساسي الذي ينسب البعض عن طريقه للتفسيرات المضمورة حول النص قدرة خاصة على التعامل مع النص ، كما لو كانت هذه التفسيرات بعيدة تماماً عن استخدام الأطر تصريحا أو ضمنياً . فالتخصص الأدبي ، على عكس الرأي الشائع ، لا يمكن قراءتها لذاتها فقط في جومرغ « من الظروف الأخرى » ، فهذه التصور تستمد الحياة من صلاتها بالبيئة غير الأدبية ، ويوصفها أعمالاً فنية تعمل جنباً إلى جنب مع الواقع غير الأدبي - فالعمل الأدبي يستمد على نقاط مرجعية تقع خارج نطاقه . ولذا كانت الأعمال الأدبية جزءاً من الواقع ، تنبع منه وتتجاوز مع ، فإنها تكتسب معناها فقط من مواجهة الواقع . وهكذا فإن المفسر يتحمل مسؤولية أن يقرر إلى أي « أنواع » الواقع سيربط العمل الأدبي . إن كل من مارس تدريس التفسير الأدبي في المدارس والجامعات يعلم الصعوبات التي يواجهها الطلاب إذا ما طُلب منهم تفسير نص ما مستعينين في ذلك بالنص وحده . وليست هذه الصعوبة دليلاً على عدم قدرة الطلاب على التفسير ، أو على نقص خبرتهم في هذا المجال ؛ بل إننا نلاحظ أن الأعمال الأدبية تمتد على ما يشبه الحلقية الضرورية للفهم ، وهي خفيفة لا تنبع مباشرة من العمل ذاته . وفي الحقيقة ، إن قدرة الأدب . على التوصل ، وقابليته للتفسير ، تتوقفان على ربطه بالحياة ؛ فكل تفسير يتطلب بالضرورة إطاراً مرجعياً حتى هذه المجموعات من التفسيرات التي يُفترض أنها نشأت بدون أساس اللهم إلا من دراسة للنص في حد ذاته . ويصفه عامة ، فإن المرء لا يحتاج إلى جهد لاستكشاف الأطر التي تختفي وراء هذه التفسيرات التي ينكر أصحابها اتباعها إلى أي إطار . وعلى سبيل المثال ، إن التفسيرات الكثيرة التي تنتمي إلى الاتجاه العام لتفسير النص في ذاته فحسب ، والتي تم نشرها في الثمانينيات عام ١٩٤٥ - وهي دراسات يُسلط فيها الضوء على النص بدعوى إضفاء حقه من الدراسة - قد كتبت من خلفية واقع ففروسي مفكك ، تمت مقابته بالانسجام والتألف الثابتين في العمل الفني نفسه وظائفه . وبدون شك ، فإن هذه الدراسات التي تدرس النص في ذاته فحسب قد تأثرت بشكل واضح أو غير واضح - ضمن أشياء أخرى - بمفاهيم المفسرين الخاصة بالفن ووظيفته ؛ ولذلك كانت مهمة التفسير الأولى في هذه الدراسات هي إظهار وظيفة الفن .

إن هناك نتائج بعيدة المدى لتعرف عملية التفسير بوصفها عملية تحتاج من حيث المبدأ إلى إطار مرجعي من خارج نطاق النص ذاته ، على شريطة ألا تكون هذه المنقضية منصورة على إضفاء المقصود من

النص ذاته ، وذلك لأسباب عملية . فلا يمكن تعريف التفسير ، الذي يبذلّه نقاط مرجعية خارج النص ، بوصفه نشاطاً يهدف إلى إعادة البناء ، بل على العكس ، يعرف هذا النوع من التفسير بأنه فعل تحليلي ، إسقاطي ومتبع . وتكون عملية تنظيم المعنى ، التابعة من المواجهة بين النص والإطار المستخدم ، عملية خلاقية متبعة ، وليست تكراراً لما يقوله النص .

ويقع على حائق كل مفسر اختيار الإطار الذي يستطيع من خلاله تقديم معنى للنص ؛ وهذا يعدّ المفسّر نفسه مضطراً إلى أداء فعل متبع ؛ وفي هذا مايل على أنه لا يوجد تفسير كلي أو نهائي للنص . فمن الممكن أن يستبدل بالإطار الذي اختاره المفسّر إطار آخرى ، كما أن عملية تشكيل المعنى تظل دائماً متمثلة على المفسّر الفرد .

وهكذا أيضاً أن تتداخل لماذا لم يتم إضاح هذه الثنائية في التفسير ، أي النص والإطار ، بصورة مرضية ؛ ولذا تدافع نظرية التفسير بصفة دائمة تقريباً من أحادية التفسير ، أي النظرة إلى النص بوصفه أساساً وهدفاً ، بالرغم من استخدام عارسي التفسير الأي لغة مختلفة . بالتاكيد يمكننا أن نقس هذه الأحادية بالنظر في تاريخ التفسير وفهمه الذاتي . أضف إلى ذلك ، احتمال وجود تأثيرات للمفاهيم التقليدية لمعنى العمل الأدبي ووظيفته في نظرية التفسير وتطبيقاتها .

فما زال الناس في القرنين التاسع عشر والعشرين مقتنعين ، ولهم الحق إلى حد ما ، بأن الأدب والخيال غير الأدبية متمازجان نسبياً . غير أن هذا القرب المقترض بين الاثنين أدى إلى حجب حقيقة أن كل تفسير يخرج إلى حيز الوجود إما بمرور من خلال إطار مرجعي خارج عن إطار النص . وقد أدى هذا الوضع إلى افتراض توافق مقصد النص وتفسيره بصورة فيية طبيعية . وكانت نتيجة هذا النوع من التثويل أن طمس عملية التفسير ، أو أصبحت على الأقل غير واضحة . وأبقى بعملية التفسير تلك العملية التي يقوم فيها المفسّر ، لا النص (ولا مؤلفه) ، بوضع الإطار المرجعي الذي يمكن من خلاله تفسير النص . وربما كان ذلك السبب وراء عدم قدرتنا حتى الآن على التوصل إلى فهم أعمق لعملية التفسير . إن الإجماع المسيطر قبل الآن حول تعادل النص والإطار - من جانب المفسّر والمؤلف - قد تدها ؛ الأمر الذي يتم على التفسيرات القائمة على عمليات متبعة وإسقاطية ، أن تحتل وضعا متميزاً عن ذي قبل . إن نصوص كافكا Kafka أوبكت Beckett وسيلان Celan وروسكو Jonesco وغير المفسّر على ما يبحث بها وأياً من إطار مرجعية يستخدمها مجالات لتحقيق تفسيره ؛ فلم يعد الأمر مجرد عرض بعض النقاط للمرجعية وصلاتها الواضحة بالنص . وبذلك تصبح ممارسة التفسير على أساس متبع في دائرة الضوء ؛ وفي الوقت نفسه توضع عملية إعادة بناء مقصد النص بما هي نوعية تأويلية من التفسيرية مكانها التاريخي الصحيح .

وانطلاقاً من الموقف الذي سبق عرضه فإن الفرصة تتوافر اليوم لدينا لفهم أفضل لوظيفة تفسير النصوص وممتها . وتبعاً لذلك فإننا سنطبق معنا التفسيرية يومى . وفي هذا المجال ، هناك بعض الأساليب استعمال الوسائل التي تعتمد على جماليات الاستقبال reception aesthetics والاهتمامات السيميوطيقية . ومع ذلك ، فهذه الدخول غير متحررين تماماً من مفهوم المعنى الكامن في النص ذاته ، أمى المعنى الذي يجب الوصول إليه وشرحه . فجماليات الاستقبال تتميز

إن أهمية ثنائية التفسير الذي يعتمد على إطار مرجعي ، تتبع من حقيقة أن هذه الثنائية تمثل هدف التفسير الحقيقي . أضف إلى ذلك أنها تعميماً من الانقياد وراء فكرة خاطئة أو منحازة من النص الأدبي ؛ فليست النصوص الأدبية ، كما تدعى مدرسة دراسة النص في ذاته ، أشكلاً جامدة تقدم معانيها لكل دارس يلتزم الدقة والمخاطبة المتجيزين . على العكس ؛ فالنصوص الأدبية ديناميكية - حية - إذا جاز لنا استخدام هذا التعبير - أو هي كيانات تتجارب والاستلة المرجحة إليها ، لذا فهي تقدم استجابات مختلفة باختلاف الأسئلة الموجهة . ولا يمي ذلك أن يكون بعض الأسئلة أو أحداها خاطئة بالضرورة ، ولذا يتحتم أن يستبدل بها سؤال أفضل من أجل الحصول على إجابات واضحة (ومع ذلك فهناك أسئلة نافعة قد يستجيب لها النص) . فالأدب يغير من معانيه بوصفه استجابة للعالم والواقع ، وهو يغير من « رسالته » في ظل ظروف تلقية وتفسيره ؛ ولذا فليست صفة النتيجة التفسيرية أن تستبدل ما يدعى معنى النص الحقيقي هو العامل الحاسم للحكم على التفسير ، وإنما اختيار الأسئلة ووجهة نظر المفسر والتفسيرات التي يبنى عليها التفسير . وباختصار فإن الحكم على تفسير ما يكون باختيار الإطار المرجعي المستخدم . فالإطار المرجعي يجب أن يكون مقبولاً وثبيراً ودينامياً . إن اختلاف حلول حول نص ما ليس اختلافاً حول النتائج بقدر ما هو اختلاف حول الأطر المرجعية . وفي من القول أن للمفسرين قد يصلون أيضاً إلى نتائج مختلفة باستخدام الإطار المرجعي نفسه . وكما أشرت فيما سبق ، فإن عملية التوصل إلى معنى يعطى عمالاً متمسكاً بتفسيرات متضاربة ومختلفة . ومع ذلك ، فأسباب الاختلافات التفسيرية بصفة عامة لا تكمن في هذه العملية بل في عدم تطابق الأطر المرجعية .

ولا يمكن للمفسر أن يختار أطراً مرجعية مناسبة بأسلوب موضوعي ، فالتفسير نفسه هو الذي يثبت صلاحية الإطار المستخدم « وصحة » . ويمكن القول بأن التفسير نفسه ونتائجه ييران اختيار الإطار (على شرط أن يكون تحليل المعاني بصورة مضغوطة وواضحة قد تم من خلال هذا الإطار) . غير أن هذا ليس هو الأسلوب الوحيد لإضفاء الشرعية على التفسير ؛ فمن الأمور الأكثر أهمية قبول المفسرين الآخرين للتفسير ، لأن التفسير يقوم على حصوله على موافقتهم . ذلك أن النص نفسه لا يميز التفسير ، وإنما يميزه ويقره إجماع المفسرين ، إن إجابة المفسرين الآخرين للتفسير تمنحه مكانته في المقام الأول . وحل سبيل المثال ، إذا تنق كل المفسرين عدا واحداً على تفسير لقصاصة هولدرلين Holderlin ، فإن صاحب التفسير الخائف لن يعطى فرصة لإجابة تفسيره ، وإن أخرج على المقصد الأساسي للنص ، مادام معارضوه جميعين على تفسيرهم .

وبعدنا ذلك إلى نتيجتين مهمتين ؛ فمن ناحية لم يعد التفسير

يُظهر إليه أنه عملية يفسر بها النص بمعنى الفقه المكتنة ؛ ومن ناحية أخرى فإن التفسير قد أصبح جزءاً من عملية التوصل . فالمتفسير يعمل بمبدأي النص ، ولكنه من حيث دوره في التوصل للتفسير حدود النص . وهكذا لا يقتصر مجرد حمل التفسير ويبحث ، يسعى لتلخيص المعرفة العلمية ، وإنما هو عمل توضيحي له التوصل إلى علم ، عفيف ، ضمن أهدافه الأخرى ؛ إلى تحقيق وظيفة اجتماعية . فالنصيرات التي يشرها الفقه والأدب لا تملك وسيلة لنيل تلك النصيرات المثالية في الحواضر بين الفراء) بهدف إلى التواصل مع نقاد ودولسين وقرارة آخرين . والتفسير إنما يدل بطرقاً من حوزهم من الآخرين لإزالة هذا الحواضر ، فهو ليس نصاً ما ، يتجه إلى زبانه الذين يتجاوزونه معه إلى الماضي أو الحاضر أو المستقبل . وكل شيء مشروط بقرائنه إلى البله في حوز أو الاستمرار فيه . وهكذا يصبح النص في مركز حاشي ، يتسع لاجل الاتصال وسوائه . ولا ينبغي هذا الإغراء بحد النص تمام ، ولا يعني أيضاً أن يتحدث المفسرون عن النصوص كجما انتق) ومن ذلك خلفها جينث أكثر ما يتصور دارسو البله (حلوته) ، وإنما يقدم المفسر مادة تفسيرية المحددة وبعضها عليها الإتيان والصفالية . تلك هي التحسرة والتنازع والكالين بلهاها ، ولا يجب أن تملك شخصية المفسر عليها ، كالصانع بالمكنس ، فالمفسر ليس إنساناً نشيئاً من نفسه في تفسيره ، في حدود حديثه عن النص وصاته بالعلم ، ومن ثم فإنه يقدم صورة من حله الخاص . ومن هنا كذا أن يتنبه إلى إجماعات مهمة النصيرات الاجتماعية . فالنفسر لا يقدم مجرد طرفة عينا في حوز ، وإنما يقدم مجرد شخصاً أو طرفة في جميع . في حله الخالقة لا القاريه . مرفقة بالأبلاية وإزاء النصيرات التي تقدم للتصديق ، ودواعي النفسرين من إشارات بينية ، بل يبيع التفسير الأدبي موضع اهتمام المؤلف ، إذ إن القدرة على مناقشة مرفوعات النص ومشكلاته . والذالك بضم النصير ، وبصورة غير مباشرة ، مرفوعات مشكلات النصير وقضاياها ؛ ففي عملية التفسير ومن خلالها يكشف المفسر عن نفسه بدرجة معينة ، ويعرض نفسه لخاطرة أن يعمل جزءاً من نفسه هذا الخاصية . ومعنى آخر فإن التحليل البهائي لأي نصير يقدم لا صورة مثالية للمفسر .

إن ظاهرة تحاور المفسرين حول الأدب في عملية اجتماعية لا ينحني للتقليد من أهميتها، أعني أنها عملية تسهم في تقديم الصلابة في الأفراد كما في الجماعات الاجتماعية. أضف إلى ذلك، أنه هذه العملية قد يكون لها تأثير على مفهوم القارئ، ليس للمفحص في الأدب، وعلى فهم الواقع أيضاً. وتأتي ضمن هذه التأثيرات إلحاحنا سلفهم حتى تكون هذه التصورات المنشورة، وإضافة صفة الرسمية للتصوير الأدبي في بلدان كثيرة بوصفه نشاطاً مهنياً يمارس في الجامعات وعلى صفحات الدوريات والمصنف. إن ذلك كله ليس ترفاً فنياً، بل إن له صلة أيضاً بأوضاع طبيعة الأعمال الأدبية الناجمة من جماعات ثقافية أو قومية، والمتضمنة إلى أسلوب حياة الجماعات. ومع ذلك ناليت هذه الفكرة في رأيي، حيثما جئت، فالمدف الحقيقى للفكر ليس الوصول إلى المعرفة الصادقة أو الخاصة بالأعمال الأدبية، ومدى كفاية هذه المعرفة في النص؛ وكذلك المدف الحقيقى هو إدراك الوظيفة الاجتماعية للأدب وعلاقتها. وبذلك فإن معيار القيمة لتفسيرها، لا لظاهرة الحقيقة الموضوعية، بل بتقرير على

سبيل المثال في حدود تبرهوا أو قلدتها على الإلتزام بحيث تصمد
للاختلاف الموروث بين المفسرين الآخرين في بعض اجتماعة معينة . وإذا
ما تصدى التفسير لغير قديم فإنه يكون بذلك ومثلها لفائدة الماضي
بالحاضر . ولذلك يصادف هذه التصويص وتثار حولها المناقشات
الثقافية بوصفها تصوراً ثرائية وتكتن وتفسر مرات عدة . وليس
هذا بمتأكد في المبدأ الأول ، ولكن قد كان أحد أسباب ترميم
«تفسيرات جديدة» أن أي عصر حاضر – بوصفه حقبة زمنية
جديدة – يود إلى رعا يتخلى له ، أن يثبت جذارته ، وأن ينفذ
موقف الثبات في مواجهته للماضي . ولكن فكرى عصر إلى عصر أن يعرفوا
بذلك ، لا عن طريق أي اثر التراث الفصيح ؛ بل من تشاكلة
والسبيل لفائدة التراث المناقشة نقدية أيضاً . وبعد تطور
موقف القسر واتخاذ هذا الموقف من التراث ومن التفسيرات
التراثية ، عمليات تميزه لغير أي عصر أو لصورة . وهكذا يقدم
القسر بأنه ذو الشغل أو الوسيط لمعالجة اجتماعية يواجه فيها
الحاضر .

- ۲ -

وإذا استعرضنا تاريخ التفسير الأدبي خلال العصور الماضية ، نرى لنا بوضوح أن التفسير قد أهمل وظائفه الاجتماعية إهمالاً كبيراً .

إن الهدف المثالي لتعليم تفسير نصي كاف يلي بصفة نهائية المطالب العلمية وفقاً منهجية قابلة للتحقيق وقابلة للاعتبار وإن مازجتها العناصر الذاتية ، قد حجب إمكانات التفسير المجاوز لحدود النزعة العلمية الصرف ومهامه ، وقلل من شأنها .

ولذا فإننا لا نندش إزاء الاستجابة الضعيفة ، التي تلقاها
التفسيرات الكثيرة الناتجة عن دراسة الأدب في العقود الأخيرة ، خارج
دائرة المفسرين المحترفين الأكاديميين . لقد عزل التفسير الأكاديمي
نفسه ، ويكاد يكون الآن مجرد تدريب في يهدف إلى التجويد الذاتي .

إن التفسير يجب إمداده مرة ثانية بروح المضامير ، والدفاع
للمترض للأخطار ، بمعنى خاص بالاستعداد للاعتراف ؛ ولكن على
أى الأحوال يجب أن يكون للتفسير وضوح في المواقف والرؤية ؛ الأمر
الذى يعبر عن وضع المقسر والتزامه . إن طابع التحدى المميز للتفسير
ينبغي تأكيده بصورة أقوى في مواجهة أمر واقع مبرمج .

ولا يتيسر حدوث ذلك دون أن نؤكد المألَى يقدمه المفسر حفاً للتفسير . ويجدر بنا أن نشير مرة أخرى إلى أننا لا نقبل أن تكون نتيجة التأمل الألهامى هي تعرض التفسير لمعامل الخصوصية ، والذاتية ، والمصلحة ، والشرعية ، إلى يجب أن يظل التأمل العلمى هو المصلحة منها مستقلاً ، هادئاً للتفسير . وفي ذلك المقام ، يختلف التفسير العلمى عن الاعتباطى والنظم والخاص للنصوص الأدبية ، الأمر الذى يؤدى إلى حدوث تألف في نظرة المرء إلى علته . ومع ذلك فمن الواجب الإبقاء على الالتزام للنساز إلى رؤية التفسير بعينها بدعوى تقديم مبرر موضوعي للتفسير . إن مثل هذا الالتزام يفتقر قيمته إلينا بناءً على صلح مع التفسير لأية مهام أخرى ممكنة ؛ ولما يتعين علينا الاستعانة من جهة البنية ، على الأقل بوصفه بأنه شكلياً ، من أجل إبراز تقديم التفسير في نشاط بناء وإستصالي وفي نهاية الأمر ، يكون قد تعرض تماماً ما هو مأخوذ به إلى واقع .

كان ينبغي له أن يتخذه من خلال تفسيره . وهذا الأسلوب ، يستغنى عن التفسير في نهاية الأمر .

إن التفسيرات هي دائماً أحكام أيضاً ، وبالتالي ما تعتمد الأحكام على الفروض المسبقة التي تظهرها للوجود ، كما تعتمد على المفاهيم المسبقة إذا صدرت بشكل سلبى . ومن الضروري أن نجعل هذه المفاهيم المسبقة خصبة لأغراض التفسير ، لا أن نسعى لإشباع التفسيرات بدون أحكام يتم تصورها مسبقاً ، وذلك بالتحقق النص نقطة انطلاق ثابتة ؛ وفي ذلك تكون فكرة الموضوعية الحافظة قد ضللتنا . إن كل تفسير هو امتداد لرواية ينظر إلى النص من خلالها ، الأمر الذى يجعل التفسير كياناً نسبياً قابلاً للتغيير . ولا يجوز أن يُعتقد أن في ذلك خسارة ، وإنما ذلك هو الجانب المثير والساحر لعملية التفسير . فمعنى التفسير ، بما هو عمل ينتجه الجهد البشرى ، يتعرض للخطر إذا ما انتفض منه عامل النسبية الذى هو عامل الإنتاج في الوقت نفسه .

إن هذه النسبية ، إلى حد معين ، تمثل حريةنا وتحققنا للذات ؛ وإنما تكون قد تحلينا عنها إذا ما خضعتنا لسلطة النص المتخيلة . إننا لا نكون أكثر من مجرد مستقيبين لمتجات جاهزة لن تكون في حاجة إلى تفسيراتنا ؛ وسيمثل بنا الأمر في نهاية المطاف إلى إنكار مسئولياتنا بوصفنا أعضاء في المجتمع .

وبالطبع لن يكون هذا الاتجاه خضماً لاحتلال التفسير أو لإعادة احتلاله لكافة مهمة في المجتمع . وواقع الأمر أن مستقبل التفسير يبدو غير مؤكد بالنظر إلى إمكانات الأدب والتفسير الأدي ، بالمقارنة بالمراكز القوية والإمكانات التي تتمتع بها وسائل أخرى . وحتى إذا نحن لم نضمخ التغييرات التي تتم في مجال التفسير في ظل الأوضاع الحالية ، فإن التاريخ القريب للدراسات الأدبية يرسم لنا الطريق . قس هذه الظروف ، يجب على دارس الأدب أن يتأخذ في الحسبان وظائفا التفسير الأدي - تلك الوظائف التي تمتد إلى ما وراء المشكلات التي تتخلل أى نظام . وإذا تم الاتفاق على القول بأن التفسير يضم (أيضاً) هدف التوصل إلى فهم لواقعنا ، فإنه من المشكوك فيه ، بل من الخطر ، أن نذهب إلى أن الإشارة إلى مقصد النص يمكن أن تكون الأساس الشرعى الوحيد للتفسير . إن امتثل هذا الرأي يهدد التفسير بوصفه تفسيراً . فبالإشارة إلى مقصد النص ، يهرب الدارس من التزامه بتقديم تفسير أصيل خاص به . أضف إلى ذلك أن هذا الاتجاه للكشف عن مقصد النص يجعل المفسر يتهرب من مسئوليته ، بل يتخلى فعلياً عن عملية التفسير . فالتفسير يفترض وجود شجاعة المسئولية وجوداً مسبقاً ؛ وإذا ما عثر المفسر من مسئوليته فإنه يتجنب بذلك مخاطرة هجوم الآخرين على ما يقدمه ، فهو يسلم قياد نفسه إلى طرف ثالث ، أو سلطة يفترض أنها تعلمه ، فيسب إليها القرار الذى

من محاور الأعداد القادمة في مجلة « فصول »

- الأدب والأيدولوجيا (الجزء الثانى)
- جماليات الإبداع والتغيير الثقافي
- تراثنا النقصى

وقدوه للمجلة السادة الباحثين في الوطن العربى
والمتهمين بالدراسات العربية إلى الإسهام
والمشاركة بالكتابة .

المؤسسة الأدبية

والتحديث*

بيتر بيرجر

ترجمة: محمد عناني

المقالاتية بالمعنى الذي حدده (فوير)، وذلك ابتداء من (روسو) Rousseau حتى الحركات الفكرية البيئية الحديثة. فإذا كان هذا صحيحاً، فإن أي نظرية ثقافية تتعلق بالوظيفة الاجتماعية للفن أو الأدب لا بد أن تدرس العلاقة بين الفن والمقالاتية. ولتفحص بإيجاز إذن الحلول التي اقترحتها (فوير) و(هايزماسة) لهذه المشكلة:

ألفي (يورجن هايزماسة) محاضرة بمناسبة حصوله على جائزة (أدورنو)، وضع فيها التعريف التالي للعلاقة بين الفن والتحديث (وهو بهذا يشير إلى أحد أفكار ماكس فيبر):

إن صورة العالم القديمة (المتشعبة من الدين والميتافيزيقا) قد انحلت. ولكن هذا الانحلال أوزنتنا عدداً من المشكلات التي نقوم بتربيتها حالياً في أطر جديدة، مثل أطر الحقيقة والصحة للعبارة والأصالة والجسمال. وهي جميعاً مشكلات يمكن معالجتها بوصفها متصلة بالمرققة أو بالعدل أو التساوي. ومن ثم نشأ تقسيم جديد للقيم المشتركة بين العلم والأخلاق والفن. كانت فكرة العالم الجديد التي طرحها فلاسفة التنوير في القرن الثامن عشر تنبع من جهودهم لإقامة العلم على أسس موضوعية، وشرائع خلقية، وقوانين عامة، وتكون مستقلة، يخضع كل منها للمناطق الداجل الخاص به. وفي الوقت نفسه كانت الجهود موجهة إلى إطلاق الإمكانيات المعرفية لكل منها، بنية تحريرها من أشكال الانغلاق القديمة. وكان فلاسفة التنوير يربطون استخدام هذا التراكم للتخصص في إثراء الحياة اليومية، وفي التنظيم العقلان للحياة الاجتماعية.

١ - عقلانية الفن ولا عقلانية بوصفها من مشكلات علم الاجتماع (ماكس فيبر/يورجن هايزماسة)

يحتاج هذا العنوان إلى إيضاح؛ فانا لا أعترض مناقشة نظريات الحداثة التي نشأت في الولايات المتحدة، بل تراث علم الاجتماع في ألمانيا الذي يمثلته (ماكس فيبر) Max Weber و(يورجن هايزماسة) Jurgen Habermas. فإني أرى أن السمة المميزة للمجمعات الرأسمالية هي أن الأخذ بالمقالاتية (وهو يسببها عملية الترشيح) يصل إلى ذروته فيها؛ وهو يعني أولاً القدرة على السيطرة على كل شيء عن طريق الحساب Calculation؛ وثانياً تسقيج وجهات النظر المتباينة عن العالم؛ وثالثاً القدرة على وضع أسلوب حياة منظمة. ومعنى هذا أن مبدأ المقالاتية يصوغ شق مجالات النشاط الإنساني؛ فهو يتحكم في العمليات العلمية والثقافية، ويتحكم أيضاً في القرارات الأخلاقية - إذا جاز هذا التعبير - وفي تنظيم الحياة اليومية. وإشارة نظريات النقد الاجتماعي في القرن العشرين إلى (ماكس فيبر) تدل على أن مفهوم المقالاتية لديه لازم لتحليل المجتمع الرأسمالي. ويمكن تبين ذلك أيضاً من الفصل الذي خصصه (لوكاتش) Lukacs للحديث عن تفجيد المبردنة في كتابه التاريخ والوعي الطبقي، وفي كتاب عمليات التنوير الذي وضعه (هوركهايمر) و(أدورنو) Horkheimer & Adorno. وأخيراً في كتاب نظرية الأعمال التوسيلية، من تأليف (هايزماسة)؛ فنحن نرى في هذه جميعاً اتجاهات متعلّقة بالرأسمالية يتسم بموقف متميز من

Literary Institution and Modernization
Peter Bürger

مقال منشور في مجلة:

Poetics, Vol. 12, No 4/5 November, 1983, pp. 419/433

الأخلاقية . وعلى العكس من ذلك نرى أن الدين يناهض بقاء «الأنشطة اللاعقلانية» في الفن ، بعد أن تحصل الدين منها منذ زمن طويل . وإننا فلقن هنا بسبب طبيعتها اللاعقلانية ، ويعرض الدين المسيحي . ولا ينشك (فيبر) منطقاً واحدة في أن «الدالة المنطقية» لتتسك بالقيم الحقيقية للفن ... لابد أن تساعد على تنظيم الحياة اليومية تنظيمًا ذاتيًا علائقيًا . ومن هذا المنظور يرى أن الفن ليس جزءاً من العقلانية الغربية بل يتناقض تنافساً جلياً معها .

ويمثل - للوعلة الأولى - أن (ماكس فيبر) قد وقع في تناقض لا حل له ، وهو أن الفن عقلاني ولا عقلاني معاً . وربما استطاع أن نجد الحل إذا أدرنا الموضوعات التي يتناولها في كل مقال على حدة . أما الأول فيعرض للمادة الفنية (وليس من قبيل الصدفة استئثاره للشعر الغنائي هنا) ، ولما التفت لفضل النقيض من ذلك ، يتعرض للفن بوصفه مؤسسة تتناقض مع مؤسسة أخرى هي الدين . ويقول (فيبر) إن الدين يلزم الفن على «لاعقلانية» ، وهكذا فلا تتناقض بين عقلانية تطور المادة الفنية والمنشآت من ناحية ، وتطليها في إطار مؤسسة لاعقلانية من ناحية أخرى .

ولكن هذا الحل للتناقض بين هذين التفسيرين قد يخفي المشكلات التي سبق ذكرها ، والتي ينبغي ألا ننقل عنها ، وهي (١) أنه في أثناء تكوين المجتمع البرجوازي تتعرض مكانة الفن لتغيرات مهمة ؛ (٢) وأما أزمة الفن الحالية مرتبطة بهذه المكانة . وأود أن أشرح هذه المشكلة الحالية متخذاً منهجاً تاريخياً ، إذ إنني لا أتصور أن عملية استقلال الفن قد سلكت سبيلاً واحداً - أي طريقاً واحداً للتحرير ، انتهى بإرساء الفن بوصفه مجالاً من مجالات القيمة ، يتماشى مع غيره من المجالات - ولكنها كانت عملية تتسم بالتناقض الشديد ، إذ اكتسبت طاقات جديدة ، وفقدت بعض الطاقات القديمة .

وقبل أن نحلل التغيرات التي شهدتها مجال الأدب منذ عصر الحكم المطلق ، ينبغي أن نذكر أننا لاتعرض هنا لمؤلفات معينة ولكن لمكانة الأدب ، أي للمؤسسة الأدبية ، ومفهوم المؤسسة الأدبية لا يعنى مجرد «الأنشطة الأدبية» في حقيقتها معنية ، بل يعنى ذلك النشاط الذي يتميز بالسمات الخاصة التالية : إن المؤسسة الأدبية تقدم إغرائاً خاصة في النظام الاجتماعي بصفة عامة ، وهي تضع قانوناً جالياً يقوم حلالاً دون عارضة أي أنشطة أدبية تختلف معها ، وهي تضع على أحكامها صفة لا تقبل لها (فال مؤسسة هي التي تحدد ما للأدب في أي عصر من العصور) . وهكذا فإن المستوى المعيارى هو جوهر هذا المفهوم للمؤسسة ، لأنه المستوى الذى يحدد ألقام السلوك لدى المنتج والمستهلك جميعاً . وهكذا فإن المؤسسات الفرعية التي تختص بالتوزيع الأدبي - مثل المسرح وجمع النشر وقاعات القراءة وهلم جرا - سوف يتلو في ظل هذا المفهوم وقد فقدت استقلالها ، فهي مجالات لتبرول معايير القيمة التي تفرضها المؤسسة أو بعضها - وهكذا فإن المناظرات الأدبية ذات أهمية كبرى ؛ لأنها تمثل ألقاما من الصراع لإرساء معايير المؤسسة الأدبية . كما أن هذه المناظرات (أو المعارك) يمكن أن تمتد محاولة لإنشاء مؤسسة منعقدة . ومن ثم يمكننا تفسير هذه الصراعات بأنها تنمير (غالباً ما يتم بالتناقض) من الصراعات الاجتماعية .

وهذا التفسير الذى يعد امتداداً للتفكير الكانطى رافع من زاويتين : الأولى ، لإيضاحه أن المطلق الدائلي لتطور الفنون وعقل الحديث يلتقيان ويتفقان ، وإن تميز الفن ، من حيث هو - مجال مستقل ، يتفق مع تميز العلم والأخلاق واستقلالهما . أما الزاوية الثانية فهي أن (هابرماس) يوفق بين التطور المستقل للفن والانتفاع بإمكاناته في الحياة الاجتماعية اليومية . ولكن هذا التفسير - الأنيق - لا يتخلو من المشكلات ؛ إذ إن (هابرماس) لا يأخذ في الحسبان التغيرات التاريخية في مكانة الفن ومزجه بوجه التغيرات التي لابد من تحليلها - في نظري - حتى ندرك الأزمة الحالية إدراكاً كاملاً . والأهم من ذلك أن نظرة (هابرماس) التوفيقية تكاد تخفى التناقض بين الفن (بوصفه مجالاً مستقلاً) ، والعقلانية (بوصفها المبدأ السائد في المجتمع البرجوازي) .

أما (ماكس فيبر) فيقدم تفسيرات مختلفة للعلاقة بين الفن والعقلانية . يقول في إحدى صوره لتاريخ العالم إنه يرى أن الفن (شأنه في ذلك شأن العلم والاقتصاد الرأسمالي) مجال للنشاط الاجتماعي تتحكم فيه العقلانية الغربية . ويستشهد (فيبر) على ذلك باستخدام القوس المرفوع في العمارة القوطية ، وتنظيم سلم التفتحات في الموسيقى الباروكية ، واستخدام المنظور الخطي في الرسم . ويبدو أن (فيبر) يحكم بالعقلانية على تطوير أي نظم معمارى أو موسيقى أو بصري يتميز بالمطلق الدائلي ، ويقل أفضل لذلك للمشكلات التقنية التي يسهل . وطبعاً هذا التفكير تحت العقلانية لمكان الخصص لا يمكن أن يفسى بالذات الفنية - ونحن هنا نستخدم المصطلح الذى ابتدعه (ث . و . أدورن) Th. W. Adorno (وهانز أيزلر) Hans Eisler . ولا ينبغي (فيبر) - في هذا المجال نفسه - أي مكانة خاصة للفن في المجتمعات الغربية - ولكنه يدرجه في مجالات أخرى بوصفه نموذجاً للعقلانية .

والطريف أن (فيبر) يجد مكانة للفن في المجتمع الحديث تحتفظ اختلافاً بيناً عما سبق في إحدى فقرات الاقتصاد والمجتمع ، فهو هنا يؤكد التناقض بين عالمي الفن والدين (وخصوصاً روح الأعراف المسيحية) ، وهو يكشف هذا التعارض على المستويات التالية :

أولاً : إن الخلاص المعلمان الذى يزعم الفن أنه قادر على تقديمه يتناقض مع الخلاص الدني .

ثانياً : إن تطبيق الأحكام الجمالية (التي تنصير التصاوير صلباً على ذاتية الفرد) على العلاقات البشرية يثير لشك في صحة الأعراف الدينية .

ثالثاً : إن « ترشيد الدين » يخضع قيمة عنصر السحر فيه وعنصر النبوة وعنصر الطقوس والشعائر » - يجعله يقلل من قيمة الفن .

وعلى المستويات الثلاثة جميعاً يفسر (فيبر) التناقض بين الدين والفن بوصفه تناقضاً بين العقلانية واللاعقلانية . ومن ثم فإن أي شرعة أخلاقية دينية عقلانية لابد أن تتناقض مع الخلاص المعلمان غير العقلان من طريق الفن . فلذا طبقنا الأحكام الجمالية الفردية على السلوك الإنسان سنبداً أنها تضع علامة استفهام أمام عقلانية المعايير

٢ - مؤسسة المذهب الكلاسيكي في فرنسا

إيان الحكم المطلق

كانت المناظرة حول صحة المذهب الكلاسيكي ، التي بدأت مع العرض الأول لمسرحية (كورن) Corneille المسماة السيد Cid عام (١٦٣٧) خطوة مهمة في مسيل إرساء المؤسسة الأدبية و الإقطاعية المطلقة . لم تكن القواعد التي استخدمها النقاد في الحكم على مسرحية (كورن) - وهي من نوع التراجيكوني - قد اعترفت بها معظم كتاب المسرح بعد ، كما كانت غريبة على الجمهور . ولكن الكاردينال (ريشليو) تدخل ، وتدخلت الأكاديمية الفرنسية ، وناصروا نقاد (كورن) ، ومن ثم اكتسبت تلك القواعد مكانة رسمية . إذ اعترف الجميع بها بوصفها مدنياً أميناً جليلاً لم يكد يمارسه أحد حتى القرن التاسع عشر . ويستطيع أن نرى في هذه المناظرة - من ناحية - جهوراً يتنى إلى فتات اجتماعية متعلقة ، يشد الصبر على المسرح عن الإضمار للمذهب الكلاسيكي للديمقراطية ، ويشتد المذهب الكلاسيكي الذين يميلون إخضاع المسرح للتجملات ومعارية جديدة . أما بالنسبة للجمهور فإن القيمة الجمالية للدراما لا تختلف عن النصة التي تثيرها ، ومن ثم لا يمكن تفسيرها تفسيراً عقلانياً . وأما مناصرو المذهب الكلاسيكي فقد قدموا أدبيات يستطيعون بها صياغة أحكام عقلانية على القيمة الجمالية للمسرحية . فمن ناحية ، كان يمكنهم استخدام المعايير الاجتماعية بوصفها قواعد جمالية ، حتى يفرضوا على الكاتب لونا من التوازن بين حيكته المسرحية والمعايير الاجتماعية القائمة ، وهي معايير تكن مقبولة في تلك الحقبة حتى لدى الصفوة الأرستقراطية . وهكذا فإن ظهور المذهب الكلاسيكي ساعد على تأكيد فكرة التحكم في الشاعر ، وهي من الملامح المهمة للتحديث - حسبما يقول (نوربرت إلياس) . Norbert Elias . ومن ناحية أخرى فإن إخضاع المسرحية للوحدات الدرامية الشهيرة - وحدة الحدث وخلق المكان والزمان - يخضع حيكات المسرحيات جميعاً لمعايير يمكن التحكم فيها تحكماً عقلانياً . ويقول إنها معايير عقلانية لأنها يمكن تطبيقها على كل الأشياء التي تنسج إلى النسيج نفسه (مبدأ العمومية) ، ولأننا نستطيع أن نجزم على أن صلاً ما يرضيها أو يتهكمها ، دون أن نشأ مشكلات التصير الفردية ، أو نحول دون ذلك . وبما له دلالة أن معارضى للمذهب الكلاسيكي اضطروا إلى قبول الأحكام المستنبطة من هذه القواعد .

أما الفترة الاجتماعية الرئيسية التي تشجع المؤسسة الأدبية الجديدة فهي دولة الحكم المطلق ، فلقد لجأ الحكم المطلق - في محاولته لتصلب على مقاسات البهلاء - إلى إقامة جيش دائم وإدارة مركزية ، ثم حاول أيضاً إرساء احتكار ثقافي ، إذ افترض أن تنظيم الإنتاج الأدبي (أو الفني) يقدم للنظام السياسي ثقافة ذات مستوى رفيع يستخدمها في تغذية . ويفرض الحكم المطلق في أدائه هذه المهمة - أي في صياغة برنامجها الثقافي وتبليغه - نقراً من البرجوازيين للتخصصين في التشريع والتعنين . وقد اتسم البهلاء الكلاسيكي بأنه - على الرغم من بعض العقلانية البرجوازية - لم تنهض به في البداية تلك الطبقات التي يمكن تسميتها بالبرجوازية ، بل كان الجمهور في تلك الحقبة يتخذ موقفاً مقسوراً على « التخلي » ، ولا يتعدى التمسك للنسبة المباشرة للمسرح المسرحي . ولكن دولة الحكم المطلق - حين استخدمت الأدب لتفديد

ولتخصيص الآن ما سبق فنقول : إن احتجاز صورة العالم التي يقدمها الدين لم يكن ثمرة تفهاتات الفكر الذي قلته فحسب ، بل كان أيضاً ثمرة للصراع . وقد كان الأدب طرفاً في هذا الصراع ، فهو كالمحسب من أجل استقلاله . ولما كان الأدب يتأخر هذه الصورة الدينية في ظل الحكم المطلق والإقطاع فقد كان تطوره يتشعب مع عملية التحديث . وبخلاف هذا أيضاً لم للمذهب الكلاسيكي الذي يعد الجواهر المعيارية للمؤسسة الأدبية في ظل الإقطاع والحكم المطلق . وهو يتميز بالحدود المبذولة لإخضاع الإنتاج الأدبي لعملية توحيد وتمييز اجتماعية بحيث يخضع الأدب لبداً العقلانية ، وهو البعد الأساسي في عملية التحديث . ولا يعني هذا بطبيعة الحال تجاهل التأثير العاطفي ، ولكنه يعني الحد من الانطلاق العاطفي ، وصاحب مدى التأثير الشعوري للأعمال الأدبية مسبقاً . ويتبنى ألا ننقل إلى العقلانية قد استمرت في

أما المؤسسة الأدبية التي أتى بها التنوير فهي تشغل موقفاً أساسياً في عملية التحديث ، فحين ننظر أولاً أن معايير التفاعل البشري لم تعد تكتسب شرعيتها من سلطة مذاهب العقيدة التقليدية ، ومن ثم أصبح من الضروري التوصل إلى هذه المعايير عن طريق المناقشة ، وثانياً أن الحرية الدينية الآن لم تعد قادرة وحدها على ضمان رسوخ هذه المعايير فيما بين الدول المختلفة ، وهذا ما اقتضى إيجاد وسائل جديدة لإدراج الأفراد في الأطر للمعايير . وقد تولى الأدب بالمعنى الواسع المهامتين معاً ، فهو يوصفه نقداً فلسفياً ، يناقش مدى صحة المعايير ، ويوصفه نقداً جليلاً يدعو إلى نشر المعايير وتعميمها بين الدول . وهكذا فإن الخصائص المعنوية للأدب ، أي قدرته على إثارة التفكير والتأثير عليه تأثيراً عميقاً ، قد أصبحت جزءاً من المشروع ، أو من الجهد الفكري لإنشاء مجتمع قائم على التراحم . ففي عصر التنوير يحمل البرجوازية الرأسمالية الحديثة من نفسها موعود التنازع ، وبذلك على التغيض من برجوازية العهد البالياد ، التي تظل متمسكة بالخط السلوك التقليدي . وهكذا فإن عملها على عملية التحديث قد اكتسبت خصيصة جليدية ، يتلوه في أنها قد أصبحت مشروعاً وصعداً . وحين يحدث هذا في الأدب ، يصبح الأدب مؤسسة مهمة من مؤسسات الحياة الاجتماعية .

وكثيراً ما فسر المفكرون في الماضي أزمة التنوير ومفهوم الأدب القائم على التنوير بأنها من آثار الثورة الفرنسية . وعلى الرغم من أن هذه النظرة ليست خاطئة كل الخطأ ، لأنها ترجع التغيرات التي طرأت على المؤسسة الأدبية إلى الأحداث السياسية بصورة مباشرة . وقد كان أول من انتقد المبدأ الأساسي للتنوير أي مبدأ « الحقيقة » ، هو (جان جاك روسو) ، ثم تلاه (ك. ف. موريتر) والكتاب الذين اعتنقوا مبادئه حركة « العاصفة والاندفاع » . وصرحاً ما أصبح ذلك النقد أساساً لعلم الجمال المثال . وهو يدل على أن التحديث - حتى قبل الثورة الفرنسية - يؤدي إلى نوع من النقد للمجتمع البرجوازي . وعلى الرغم من أن هذا النقد كان موجهاً في إطار الأنماط التقليدية للحياة (وكان هيردر Goethe وجوته في صباه - يستفان بعض الأفكار التقليدية التي أتى بها يونسوس موزر J. M. M.) فأننا لاستطيع تصنيفه في إطار النقد التقليدي .

لقد كانت الرغبة المشيوية في فكين الفرد من أن يحيا حياة حائلة - أي أن تنسم تجربته لها بالمشور - تتعارض مع مبدأ الضميمة . ومع إخضاع كل مناسخ الحياة لسيطرة الآلة وتقسيم الأنشطة البشرية . وهي رغبة تقوم على الحريات السابقة في أطر الحياة التقليدية . حل الرغمة من أنها لم تنصع معالها إلا في ظل عملية التحديث . وهذا النقد الأساسي وللترشيد ، أي للأخذ بالعقلانية في الحياة الاجتماعية ، لا يمكن نسبه إلى الدين ، لأن الدين - كما كالت (فيلبر) و (جرويتزين) Groetuyven - سهم في عملية الترشيد نفسها . ولأنه فقد أهميته القدسية بالنسبة للطبقات النعمة بوصفه مؤسسة تضمن للحياة هدناً . كما أن المؤسسة الأدبية للتنوير لا تتيح أي مكان لهذا النوع من النقد ؛ لأن نقد العقلاية يؤدي إلى الشك في المؤسسة الأدبية نفسها . ومع أن النقد جزء من التنوير فإنه يقوم على الثقة في - العقل ، وعلى أن العقل صالح للإنسان . فلذا نحمل أحد من هذا المطلق كان في الحقيقة يجاهم المؤسسة الأدبية للتنوير . كما فكرة

إطار دولة الحكم المطلق الإصطناعي ؛ فالأدب الكلاسيكي الفرنسي مظهرها ، ومن ثم يحق أن ندفعها . ومع ذلك فإن نستطيع تفسير ما نجته به المذهب الكلاسيكي من ثبات وقبول إيان صعود البرجوازية وارتفاعها في القرن الثامن عشر ، إلا إذا أدركنا عصر العقلاية الذي يقوم عليه ، وهو من عناصر الحداثة

٣ - نجاح مفهوم أدب التنوير وأزمته

يمكننا تلخيص التغيرات التي طرأت على المؤسسة الأدبية في القرن الثامن عشر على النحو التالي : كانت الأنواع التي تنتمي لها المؤسسة الأدبية - وهي الملحمة والمأساة والمظلة والشعر الغنائي - ما تزال تحت سيطرة المذهب الكلاسيكي ؛ بل إن فولتير نفسه قد اشتهر بوصفه واحداً من كتاب المسرح الكلاسيكي . أما تلك الأنواع التي لا تشملها المذهب - مثل الحكمة والصورة الأدبية والرسالة والمطارد والمقالة وأخيراً الرواية - فقد ازدادت أهميتها لأنها تمثل نشاطاً أدبياً بديلاً ، نسبه في المعتاد أدب التنوير . وتتميز هذا النشاط الجديد من أدب الحكم المطلق بظاهرتين على الأقل : أولاهما أنه يكتب نثراً ، والثانية هي مزج المذهب الصليبي بجيدا النقد العقلاني . صحيح أن المذهب الكلاسيكي قد أخضع الأدب كذلك للمعايير الاجتماعية ، ولكن قاعدة البلياقة (bienséance) لم تكن تتطلب إلا أن تتفق تصرفات الأشخاص على المسرح مع المعايير الأرستقراطية . ولم نشره « الصحة » التي وضعها هوراس إلا إشارة لفظية إلى فكرة الإفادة والنفع (prodesse) . ولكن هذا الوضع قد اختلف اختلافاً كبيراً مع بداية عصر التنوير ؛ إذ لم يعد من الأدب أن يتفق مع المعايير الاجتماعية فحسب ، بل أن يدخل كذلك معايير جديدة في أنماط سلوك الفرد . وقد أوضح (يوخين شوليه - سامه - Joehen Schulte-Same) في دراساته من بداية عصر التنوير في ألمانيا أن البرجوازية الصناعية والتجارية الصاعدة كانت تهتم اهتماماً مبدئياً بصحة المعايير الخلقية ؛ إذ كان ذلك شرطاً مسبقاً لنجاح اقتصاديات السوق . وهكذا نرى أن النشاط الأدبي البديل قد تحول إلى مؤسسة أدبية جديدة . وفي ظل هذه المؤسسة نرى الأعمال الفنية وقد أصبحت وسائل للثروة الخلقية .

ولاشك أنه من الخطأ أن نحصر النشاط الأدبي لعصر التنوير في الحرية الخلقية وحسب ؛ فالحريات والمعايير التي يقدمها الأدب إلى الفرد تنسبها مناقشة على مستوى الجمهور ، كما أن الأدب وسيلة للثروة الخلقية و « وسط » للمناقشة السياسية والخلقية في الوقت نفسه . وما دام للمذهب الكلاسيكي لم يعترض أحد على صحته ، فقد استطاعت المؤسسات التنويرية دونه و « احتكاك » و « أدون صدام » مثلاً حدث بصورة غير مباشرة عندما حظيت الرواية بالاعتراف بها بوصفها نوعاً أدبياً جديداً ، وبصورة مباشرة عندما اعترف النقاد بالدراما البرجوازية التي كتبها (ديديرو Diderot) . وكانت الأفكار التي صاغها (ديديرو) صياغة « مبرجة » وعادلة لنقد الميثاق الأساسي للمذهب الكلاسيكي ؛ ومن ثم فهي تمثل مستوى آخر ، بل يمكن تفسيرها على أنها محاولة لفرض هيمنة مؤسسة أدبية جديدة . ولكن هذه المحاولة باءت بالفشل ، فلقد كانت في الحقيقة عاكولة لإلهام التعاضل بين الشعر الذي ينتج للمذهب الكلاسيكي ، وثالث التنوير الذي ينتج المؤسسة الأدبية الجديدة ، وذلك يتمكن البرجوازية الناشئة من احتكار النشاط الثقافي .

المؤسسة الأدبية، إذ إنه في حين يصاحبه (فولتير) الحماسة ولا يولي الخيال إلا دوراً ثانوياً في عملية الخلق الفني، نرى أن هاتين للمكونات تشكّلان جوهر المفهوم الجليلد للشاعر بوصفه ذا عبقرية. أما القواعد فقد انخفضت قيمتها الآن من حيث هي تقليد، وأصبح الكتاب يقابلون بينها وبين الغرض والوشية على أساس أنها من الصفات الجمالية. وأخيراً فقد ارتبط مفهوم العبقرية بالإدراك الصادق، وذلك في مواجهة الحماسة القاصرة لكل من يحاول تحقيق أهداف عمدة تحديداً دقيقاً. وهنا تكمن بداية نقد الاغتراب الذي وضعه (موريتز) Moritz و (شيلر) Schiller. وهكذا بدأت المناقشة بالحماسية التي لا تحلها القنود، وتتفانية الفنان، وبلغة الكامة في الأعمال التي لا تطبق عليها المثل الكلاسيكي للجمال، في جماليات العبقرية التي تشكلت في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، بحيث نشأ مفهوم للفن يتعارض مع التحليل. وتكتسب جماليات العبقرية تقدراً صريحاً إلى حد ما لجائده العقلانية والجهل و Calcut- labeled. وقد وضع هذا النقد باسم إعادة تقويم المفهوم؛ وهي صفة ينسبها (فولتير) - في إطار نظريته الثقافية - إلى الماضي. يقول (ديديرو) إن الشعر ينشد الأشياء الضخمة المبهجة والوشية؛ بل يرى أن للمحملة العظيمة والشعر السرحي لا يمكنها أن يزدهر إلا في المجتمعات القديمة. لقد شعر الشعر وهو الاصطناع الذي يوازي ما نسميه اليوم بالفرن، يتعارض تعارضاً جلياً مع الحداثة (بمعناها في علم الاجتماع).

وإذا بحثنا في الظروف الاجتماعية التي أدت إلى نشأة هذا المفهوم الجليلد للشعر، فنبغي أن نذكر أن جماليات العبقرية في فرنسا - على الأقل في القرن الثامن عشر - لم تكن هي السائدة على الإطلاق؛ بل إننا لا نجد - حتى في كتابات (ديديرو) و (ميرسيه) Mercier - إلا إشارات متفرقة إليها، غالباً ما تختلط بغيرها من المفاهيم (مثل المفهوم التعليمي). وتعد جماليات العبقرية - التي تفصل الفن عن العقلانية والتفكير الأخلاقي السائد - موازنة للنقد الذي وجهه (روسو) إلى الحضارة. وهكذا فإن جماليات العبقرية جزء من النقد الذي انتشر؛ وهي مع أطراف التطور العلمي والتي يزداد إقصاها من تناقضاتها الداخلية. ولما كان الموضوع البرجوازي الذي يزعم نفسه استقلالاً ذاتياً، وهو في الوقت نفسه ثمة لتحليل، يعارض المجتمع بوصفه شيئاً غريباً عليه، فإن النقد الذي كان يشغل نفسه حتى الآن بالرواسب التقليدية، مثل نظم الطبيعة الدجباطية، يستطيع أن يتحول إلى معارضة التحليل نفسه. والنظرية التي يدافع عنها (روسو) في مقال من العظم تقول: إن التقدم التاريخي هو في الوقت نفسه عملية تكوّن؛ فالثقافة التقني والعلمي يصبحان يوصيان في العلاقات الإنسانية. وإعادة تقويم الطبيعة (وإذا شئتاً مزيداً من الدقة قلنا: العودة إلى حالة من حالات الحضارة الأولى التي تتجامل المنافسة) هي الاستجابة النظرية لتجربة المماتة نتيجة لفقدان الأنماط التقليدية للسلك. ويقول (روسو) إن الطبيعة - حالة - تسمح بانتقاد الحضارة. ولذلك لم يكن يعتقد في يوم ما بإمكان العودة إلى الطبيعة. أصبح أن جماليات العبقرية ترجع إلى النقد الذي وجهه (روسو) إلى الحضارة، ولكن (روسو) لم يكن راضياً عن ثمارها؛ فهي تحاول - إدراج - الطبيعة في المجتمع - بما كان ذلك للمجتمع. ولن يكون هذا ممكناً إلا إذا أضفيت مكانة استثنائية على موضوع تلك

استقلال الفن في حلم الجمال - ونشر إليها هنا باسم و جماليات الاستقلال - فهي تتمتع العمل الفني في مجال لا يخضع فيه للمعايير التنزيهية أو الخلقية. ومن ثم فهو يتيح للفن حرية الحركة في المجتمع. وهذه النظرة تتضمن رداً مقنناً، أو حلاً لا يشوبه التناقض، لأزمة المؤسسة الأدبية للتشوير. ولكن القول باستقلال الفن كتضاهي المشكلات من الألف إلى الياء، كما يتضح من دراسة فكرة العبقرية في علم الجمال - ونشر إليها هنا باسم و جماليات العبقرية - التي تمهد الطريق للمفهوم الجليلد لاستقلال الفن.

٤ - جماليات العبقرية واكتشاف عنصر الممجيية في الفن

كان دملة التشوير الأوائل، ومنهم (فولتير)، ويقولون بأن عملية التضخيم غثلى خطأ مستحيًا يمتد من الممجيية نحو الحضارة (مع ما يتهدد كثيرا من انتكاسات). ويرى (فولتير) أن الأدب الذي أبدعه قرن لويس الرابع عشر - يمثل المستوى الثقافي الذي توصل إليه الإنسان في عصره. وهو لا يأخذ في الحسبان ما يمثل هذا الأدب لدولة الحكم المطلق، بل يؤكد فحسب أهمية التقاليد القومية، وعقلانية للمذهب الكلاسيكي. والجدير بالذكر أن عقلانية التشوير في مراحل الأولى لا تتفق مع المذهب الكلاسيكي كل الانطلاق، مثلاً يصور (فولتير). ويضع هذا من الجدل الذي ثار بينه وبين (لاموط) هذا Motte الذي استخدم العقلانية في التشكيك في القواعد الفنية، فسادل من مدى عقلانية وحلة الزمان ووحدة المكان في المسرح، وهاجم استخدام النظم في المأساة، استناداً إلى أنه غير عملي، أو غير طبيعي. واجابة (فولتير) عن هذا الهجوم تتضمن حجةاً واهية، تكشف عن موقفه بوصفه مفكراً تقليدياً. فهو يقول إن الهجوم على الوحدات والنظم يعد هجوماً على الشعر بصفة عامة. وهكذا فإن (فولتير) يزعم للمذهب الكلاسيكي مكانة لا تقبل النقد أو المناقشة. وترجع أهمية هذا الجدل إلى انفصال الطريق الذي يسير فيه الشعر عن طريق العقل، بعد أن كُتبتا وحلة واحدة في ظل للمذهب الكلاسيكي. واتضح بوضوح من هذا الانفصال هو أن (دالبري) D'Alembert حاول عبثاً أن يوفق بينهما، فكتب مقالاً عزرائيه «حوار بين الشعر والفلسفة، يستهدف إرساء مقالة وقاعدة لمعادلة سلم وصدارة أزيلى بينهما»، يعترف فيه - دون أن يدري - بالفتنة القائمة بين الحسية الفنية والعقل.

ويصريح (دالبري) بأن لزيادة العقلانية يؤدي إلى انخفاض حدة للمعة؛ إذ يقول:

“nos lumières sont presque toujours aux depens de nos plaisirs.”

أي أن ازدياد التشوير غالباً ما يكون على حساب للمعة!

وبقلنا هذا القول بصورة مباشرة تقريباً إلى تلك الحسية التي يمتتها (فولتير)، ألا وهي الممجيية. وقد ارتبطت هذه في فرنسا بـ (ديديرو)، وفي ألمانيا بحركة المعاصرة والانفجاء Sturm und Drang. وإذا قلنا ما يقوله فولتير عن الحماسة والخيال في المصمم الفرنسي، بما يقوله (سان - لاير) Saint - Lambert في مقال دائرة المعارف عن العبقرية، اتضح لنا تأثير النقد الذي انتشر على

والفكرة الاستقلال ، بل نحاول فحسب أن نبين التماثل بين وتطبيقاتها . وفي هذا الصدد يمكن أن نرى بدأ ما في الفصل بين الفن وعلمة الحياة ؛ وهو مبدأ صاغه المفكرون صياغة نظرية في علم الجمال (الجماليات) (استقلال أحد المجالات الجمالية التي تتعارض مع مجالات العقل النظري والعمل معاً — على نحو ما نجد في تفكير كانت) ، واكتسب مكانة الفاعلة للإنتاج الجمالي (production-aesthetische Anweisung) من افتراض المثالية . وقد أصبح المفكرون يفسرون الاستقلال منذ بداية القرن التاسع عشر في ألمانيا — في إطار نظريات علم الجمال الشائعة — بوصفه قاعدة من قواعد الإنتاج الجمالي ؛ وفي هذا ما يثبت صحة ما ذكرته . وإذا لم يعمل الرسم من شق الفروق والاختلافات بين مجالات الاستقلال والمذهب الكلاسيكي ، فلنبدأ بؤديان الوظيفة نفسها ، إلا هي فصل العمل الفني — بوصفه جزءاً من العالم للثالث — عن الواقع .

وحق بالنسبة للعلاقة بين الفن والأخلاق ، يمكننا أن نقرر أن النظريتين تتساويان وتطابقان . وقد يبدو هذا غريباً ؛ لأن المعايير الأخلاقية تؤدي وظيفة للمعايير الجمالية في إطار المذهب الكلاسيكي ، في حين يفصل علم الجمال المثالي مجال الجمال عن مجال الأخلاق . ولكن هذا التفكير يتجاهل أن استقلال أحد المجالات الجمالية يرتبط في معظم الأحوال بإضعاف العمل الفني للمعايير الأخلاقية . ويصدق هذا بصقة خاصة على نظريات علم الجمال الشائعة ، التي تجتهد — إلى درجة بعيدة — مفهوم الفن لدى الطبقة البرجوازية المثقفة في ألمانيا .

أما أن مفهومات استقلال الفن أصبحت سائدة في المدى الطويل حتى في فرنسا فربما كان ذلك راجعاً إلى الأسباب التالية :

لا يستطيع المرء ، في إطار المذهب الكلاسيكي أن يتخلى أي طور جمالي ؛ لأنه لما كان المذهب يربط بين الخصائص الجمالية وتطبيق الفرواد ، بل ويفترض نماذج للكمال الجمالي لا يمكن تحقيقها ، فإن أي هجوم على للمذاهب الجمالية سوف يهدد هجوماً على المذهب نفسه . وهذا هو ما حدث في عصر الدراما الرومانسية في فرنسا ؛ إذ إن تشكيك (فكتور هوجو) في بعض قواعد المذهب — وإن حدث ذلك على استحياء — كان يبدو ثورة لينة موجهة لا إلى تصوره فحسب ، بل إليه هو أيضاً ؛ ولكن (هوجو) لم يجرؤ حتى على الدعوة إلى استخدام النثر في الدراما ؛ وهكذا أصبحت الرومانسية حركة معارضة للكلاسيكية في فرنسا ، ولكنها كانت معروفة وهمة في المشهد مثلاً تاريخ الأدب الألماني مثلاً ؛ ذلك لأن الجماليات المثالية كانت أساس كل من الحركتين .

إن تفوق الجماليات المثالية في مواجهة المذهب الكلاسيكي — وهي الجماليات التي جعلت منه الإطار للمعيار للمؤسسة الأدبية في المجتمع البرجوازي — يتجلى في أن كثيراً من الحركات التي ينشأ بعضها من بعض يستند إلى تلك الجماليات . ولتشرّب مثلاً (فكتور كوزان) Victor Cousin . وهو من أهم دعاة الجماليات المثالية في فرنسا — ومن نشئين له بصياغة العبارة الشهيرة : «الفن من أجل الفن» . إنه يؤكد استقلال الفن ، في حين أنه يتسكك في الوقت نفسه بتأثيره الأخلاقي ؛ فهو الذي يقول إنه إذا كان الكمال الخلفي من ثمار الفن ، فكيف يسعى الفن إليه ؟

التجربة والطبيعة . وإن جماليات العبقريّة كان عليها أن تدفع ثمنها باهظاً لتلتذد الأساس الذي وجهته إلى التحصيل ؛ أي أنها حين أقيمت نقدتها للخضوع على فكرة الفرد العظيم كانت تتخلى عن أحد مقومات التنوير ، ألا وهو مبدأ العموم والشمول . واتبهاها بالمحمية يجعلها تخاطر بالتسليم بشرعية العمل الذاتي الإنساني .

5 - بعض الموازنات بين المذهب الكلاسيكي وجماليات الاستقلال

الواضحة أن جماليات العبقريّة ، في الصورة التي نشأت عليها في فرنسا في النصف الثاني من القرن الثامن عشر ، تتضمن عناصر مهمة ، أتاحت لجماليات الاستقلال التي وضعها موريتز وكناط وشيلر أن تتطوّر . ومع ذلك فلم تشهد فرنسا فيها بين عامي 1780 و 1810 أي صياغة متماسكة للجماليات المثالية . وإزاء النجاح السريع الذي أحرزته جماليات الاستقلال (إذ إنها سادت جميع مناقشات علم الجمال منذ بداية القرن التاسع عشر) ، اعتقد أننا نحتاج إلى ما يفسر لنا كيف اختلف تطورها في فرنسا ، لأسبابنا أن مفهوم الاستقلال قد لاقى القبول هناك فيما بعد .

إن جماليات الاستقلال — شأنها شأن جماليات العبقريّة — تضع الفنان في موقف المتخلى في مواجهة المجتمع . أما عن التجارب المؤيدة إلى ذلك فينبغي أن نذكر أن فرنسا قبل الثورة كانت تفتقر إليها ؛ إذ إنه على الرغم من التناقضات الاجتماعية الشديدة ، كان فلاسفة التنوير يرون أنهم يسهرون في عملية التقدم الاجتماعي ، ومن ثم لم يكونوا بحاجة إلى تطويع نموذج للتمارض الجلي في الفن والمجتمع وتطوره ، وهو النموذج الذي كان يكمن في جماليات العبقريّة . ويعد (روسو) استثناء من هذه القاعدة ؛ لأنه مر بتجارب مريرة في طفرته ، اكتسبه حساسية خاصة للشعور الذي يحدّد مجتمع المثالية في العلاقات الإنسانية . وقد كان رد الفعل هو التمارض الجلي في نظره بين الفرد والمجتمع .

أما غياب أي مفهوم لاستقلال الفن في فرنسا في آخر القرن الثامن عشر فربما يرجع — دون شك — إلى هيمنة المذهب الكلاسيكي . ولم يكن ذلك المذهب موضع مناقشة من أي أحد ، حتى من فلاسفة التنوير أنفسهم . وأية ذلك أن الأنواع الأدبية التي كان الفلاسفة يهبطونها على سواها ، والتي يمكن تصنيفها بالأنواع المملعة ، لم تتأثر إطلاقاً بالقواعد الكلاسيكية . أما فصل الشعر عن النثر فقد ساعد على التأديب الصراع . أضف إلى هذا الأهمية التي كان الجميع يولونها للأدب الفرنسي الكلاسيكي ؛ وهو الأدب الذي كان يشهد بصحة للمذهب الكلاسيكي في نظر الكثيرين ، حتى إن (شيلر) و (جوته) — اللذين كانا يستمتعا بقدر كبير من الثقة بالنفس — لم يكونا يصبوران أن يتطوّر الأدب الألماني الرطبي إلا في إطار الكلاسيكية الفرنسية . وهذا يدفعنا إلى التساؤل عما إذا كان المذهب الكلاسيكي وفكرة الاستقلال — بوصفهما مظهرين من مظاهر المؤسسة الفنية (الشعرية) في المجتمع البرجوازي — يتلاقان قوتين متناظرتين في تأثيرهما . فإذا استطعنا إثبات ذلك ، استطعنا كذلك إدراك سبب غياب فكرة استقلال الفن من علم الجمال في فرنسا .

ولكننا لن نحاول رصد أوجه التناظر بين المذهب الكلاسيكي

(si l'art produit le perfectionnement moral, il ne cherche pas)

وفي حين يفسر (كوزان) مفهوم استقلال الفن بأنه توافق بين الفن والأخلاقيات السالطة، نجد أن (توبول جرتيه) Théophile Gautier يجعل فكرة الاستقلال مبدأ راديكالياً حاداً، مبهاجته أخلاقيات الجنس السالطة في عصره (في ممدوازيل مويان) .

ولنلخص ما سبق على النحو التالي :

لا يمكن أن نتحكم في المؤسسة الفنية أو الأدبية في المدى الطويل إلا جاليات تقدم تعريفاً متناقضاً للعلاقة بين الفن والأخلاق . وتشغل هذه المؤسسة الأدبية في المجتمع البرجوازي مستوى يوحى بأن تناقضاتها قد حلت في الظاهر ، أي أنها توفق بين الأخلاق والحرية ، وبين التقدير والتقاليد ، وبين العقلانية ونقيضها . وقد يكون من المناسب أن نناقش من هذا المنظور ثلاث قضايا رئيسية من قضايا علم الجمال الخالي ، ألا وهي قضايا الإنتاج والاستقبال والعمل الفني نفسه ، أي بعبارة أخرى ، قضية الفنان بوصفه عبقريه ، وقضية الاستقبال بوصفه جهداً في التأمّل ، وقضية العمل الفني بوصفه كلا عضواً . ولست أعترز أن أقدم هنا نقداً جليلاً لهذه القضايا ، فكل ما أريد به هو مناقشة العلاقة بين هذا المفهوم والحداثة .

٦ - التماثل الوظيفي بين المؤسسة الأدبية والمؤسسات الدينية
سبق لنا أن أوصمنا أن فكرة العبقريّة ثورة لعملية التحول ، أي أنها نشأت استجابة لثمة العملية ، كما أنها في الوقت نفسه مناهضة لها (إذ إنها ترى في الملكات وأنماط السلوك غير العقلانية ، وفي الحيل والتلقائية ، قسراً إيجابية) . ويبدو أن الفكرتين الأخريين لمضغعا للثمة نفسه ، فالاستغراق في العمل الفني لتثله هو غلط يسخر في ينظر إلى المعايير العقلانية اللازمة لنجاحه وحساب درجة كفاءته . ومثل هذا النوع من « الاستقبال الحار » أقرب إلى بعض صور استنقاع العقائد الدينية منه إلى المبيع العقل الحديث . وربما كان لدينا منهج في التأمّل ، ولكنه ليس منهجاً يتّبع لنا أن نتيقن من صحته أو نجاحه . فعل الرغز من أن المستعيل والمحمس ، يمكن أن يركز على كل جزء من أجزاء العمل ، فإنه لا يخطو خطوات منتظمة بقصد الإلمام بجميع الأجزاء في خصوصيتها ، ولكنه - على النقيض من ذلك - يهدف إلى « الدواوين » في العمل الفني . وإذا كانت العمليات العقلانية لاكتساب شيء ما تفترض وتؤكد مسبقاً وجود سافة بين الذات والموضوع (أي بين الفاعل أو للشوق والعمل الفني) فإن التأمّل يكاد يخلعها .

ونستطيع أن نذكر من دواستنا للصبر الأولى لجماليات الاستقلال (خصوصاً كتابات كارل فليب موريتز Karl Philipp Moritz) أن جها استجابة للتجارب التي تضرب بجملورها في عملية التحديث . إن وضع مجالات مختلفة من مجالات النشاط البشري في إطار « العقلانية » وحرمان التجربة الصادقة من فرصة التعبير عن نفسها ، يؤديان إلى نشوء أنماط أخرى من السلوك ، وذلك لأن العقائد الدينية تفقد مصداقيتها على نحو مطرد .

ويتعارض مفهوم العمل الفني بوصفه كلا عضواً - شأنه في ذلك شأن فكرة العبقريّة وفكرة التأمّل - مع مبدأ العقل الصوري principle of formal reason ، إذ إن الآلة هي أعظم ما أنتجه التخطيط العقلاني ؛ وهي - لا الكائن العضوي - أكثر لسانه تعلماً ؛ فالإنسان لا يستطيع أن يتخطى أن تكونت عضوية . ومن ثم فإن النظر إلى العمل الفني بوصفه كائناً عضوياً ، أو كلا عضواً ، معناه فصل هذا العمل عن مجال الإنتاج البشري المعاشي ، وإغضاه منزلة « شبه طبيعية » عليه . وهنا نرى الارتباط بين مبدأ « عضوية » العمل ومبدأ العبقريّة ؛ فالعبقريّة وحدها هي القدرة على خلق أشياء تختلف اختلافاً كاملاً عن ثمار النشاط البشري القائم على التخطيط العقلاني . ومن ثم يمكننا أن نرى في مفهوم العمل الفني بوصفه « كلا عضواً » (إلى جانب الفكرتين السابقتين ذكرهما) رد فعل للزيادة المطردة في أهمية أنماط السلوك العقلانية . ولما كان العقل الصوري لا يأخذ في الحسبان المعايير الحلقية ، وإزاء التزعم للتراث في صحة العقائد الدينية ، فقد نشأت الحاجة إلى مجال « من الأشياء » ، يتيح للإنسان أن يعيش في عالم له معنى . وقول (المير) « إن الفن يقدم مجالاً من القيم والوظائف المستقلة بوصفه سبيلاً للخلاص الدنيوي من الحياة اليومية ، بل من الضغوط للتراثية للعقلانية النظرية والعملية » .

وتنتهي بنا هذه التأمّلات إلى أن المؤسسة الفنية (أو الأدبية) في للمجتمع البرجوازي الذي بلغ مرحلة النمو الكامل تقوم بوظيفة مساوية لوظيفة المؤسسة الدينية . فبدلاً من الفصل بين الدنيا والعالم الآخر ، نرى نوعاً من الفصل بين الفن والحياة اليومية . وعلى أساس هذا التعارض يتحرر الشكل الجمالي من الالتزام بأهداف معينة ، وبعد شيئاً ذا قيمة مستقلة في ذاته . صحيح أن الأعمال الفنية لا تتمتع بالثبات نفسها التي تتمتع بها النصوص الدينية ، ولكن الناس لا يتلقونها تلقائياً لسانت ثمار النشاط البشري ، بل إن هذه الأعمال - كما رأينا - تكتسب صفة الأصالة المطلقة بوصفها من ثمار العبقريّة . كما أن الخصيصية « شبه الربانية » التي تتميز بها الأعمال الفنية ، تتطلب لونا من التلوق يوازي التأمّل الديني . ومفهوم « حالة الغفاسة » الذي أتى به (والتر بينجمن) Walter Benjamin يهدف إلى إضاح هذا التوازن ، مثل النقد الذي وجهه (أودونو) للفن والدين . ومثلما كان الدين في المصور الغابرة يبيّن ملاذاً تحتمي به الطبقات المتشعبة ، أصبح الفن في أزمانها هذا يقدم مثل هذا الملاذ . وربما من الحياة اليومية القائمة على التنظيم العقلاني ، ينشأ لون من الذاتية تنحصر إشكاليته - كما أوضح (هربرت ماركوزه) Herbert Marcuse في الفصل بين الفن والحياة اليومية .

ولكننا ينبغي أن نذكر أن التوازن في الوظيفة لا يتطلب التماثل في أداة التحقيق ، وبعبارة أخرى ، ينبغي ألا نستخلص من فكرة التوازن في الوظيفة بين المؤسستين أن الفن في المجتمع البرجوازي « ليس إلا » بديلاً للدين . ويمكن إخطاؤنا أن هذا التصور يقتضينا أن نتصور أن المؤسسة تتحكم تحكماً كاملاً في الأعمال الفنية - وليس هذا صحيحاً ؛ فالفن في المجتمع البرجوازي يقوم على التوتر بين المؤسسة وكل عمل فني على حدة .

«التفسير، والنفيك، والأيدولوجية»*

كريستوفر بطر**

ترجمة وتقديم: نهاد صليحة

يعمل كريستوفر بطر أستاذاً للأدب الإنجليزي بجامعة أكسفورد . وقد نشر الكتاب الذي نتعرض له اليوم في عام ١٩٨٤ ، ويدور حول مشكلة تفسير النصوص الأدبية .

والهدف الأساسي في هذا الكتاب هو شرح المناهج المختلفة الحديثة في تفسير النصوص الأدبية ، من «بنوية» إلى «تفكيكية» إلى «ماركسية» إلى «إنسانية» إلى «ليبرالية» . والفكرة الأساسية التي يدور حولها الكتاب هي نسبة التفسير وإرتباطه بأيدولوجية المفسر ، التي تحدد رؤية العالم ، وتحديد أطر الدلالة التي يقرأ المفسر في ضوءها النص ويفهمه . كذلك يوضح المؤلف أن المفسر حين ينقل تفسيره إلى القراء فإنه ينفذ بذلك - بصورة واعية أو لاواعية - إلى نقل وجهة نظره الأيدولوجية ، وتدعيم رؤيته للعالم - وعلى هذا فكل تفسير له هدف برغمائطي في نهاية الأمر .

ويقسم بطر النص الأدبي إلى ثلاث مناطق : (١) الموضوع والأفكار المترابطة داخل النص ؛ (٢) السياق أو الموقف الخيالي الذي يطرحه المؤلف داخل النص لانتظام الموضوع والأفكار بحيث تكسب معناها ودلالاتها ؛ ويكون هذا الموقف أو السياق بمثابة الإطار المرجعي الأول لإيجاد الدلالة (وهو ما يسميه «بالنص المصاحب» : co-text) ؛ ثم السياق التاريخي الحقيقي للنص (الذي يسميه : context) - أي الحقيقة التاريخية التي يصورها النص على نحو ما نعرفها من خلال قرأمتنا للتاريخ بعيداً عن النص . وهذا السياق التاريخي هو الإطار المرجعي الثاني لإيجاد الدلالة وتحديد المعاني .

ويفرق بطر في التفسير بين ركنين : (١) أطر الافتراضات والأفكار التي تشكل رؤية القارئ للعالم ، والتي يفهم من خلالها النص ، وهو ما يسميه بخلفية المعلومات الأساسية ("Frame" or "Background of Information") ؛ (٢) استخدام هذه المعلومات الأساسية استخداماً واعياً ؛ وهو ما يسميه بمشروع الفهم والتفسير (schemata) . ومعنى هذا أنه يفرق بين إطار التفسير اللاواعي ، وخطة التفسير الواعية .

والدلالات في ثقافة معينة . ويؤكد بطر ، من موقفه الفكري الذي يصفه بأنه ليبرالي - راديكالي ، أن أطر التفسير وخطة عمله (في ضوء نظرية التفسير التي تقوم على مبدأ محاكاة الواقع ، وتفترض أن اللغة نظام من الرموز قادر على تصوير الواقع تصويراً مرضياً) - تمكس في جوهرها الأنماط نفسها في فهم الأفكار والتجارب وروابطها بعضها ببعض ، وأن أنماط الفهم والربط هذه مبنية في ذاكرة الإنسان اللغوية . والنص الأدبي عادة ما يحاول أن يبرر من خلال الموقف الذي يعرضه إطار الفرضيات الذي يجب أن يستغله القارئ - في تفسيره وقد يجلد أن يبرر النص إطاراً معيناً من الفرضيات ، ثم يد في

ويؤكد المؤلف أن جميع النصوص الأدبية تكسب معانيها ودلالاتها في إطار علاقة متبادلة مع أطر التفسير المختلفة وخطة لدى القراء والمفسرين المختلفين . وهو يصف أطر التفسير وخطة بأنها النظائر العقلية والنفسية المعوية للنظم الإشرية الاجتماعية ، لوتنظم للمعاني

* تشمل الدراسة الترجمة على ثلاثة أصول من كتاب :

Interpretation, Deconstruction and Ideology , Clarendon Press. Oxford 1984 PP. 94-120.

وسوف تأتي عنوان الفصل في مواضيعها من الترجمة

Christopher Butler

●● كريستوفر بطر

هذا البناء وتفسير دلالاته و « حقيقة السيكلوجية » . ويؤكد بطلان الأطر المعرفية والأيدولوجية. تتدخل إلى حد كبير في اختيار الأبنية اللغوية وفق تفسير دلالاتها . ويتبنى بطلان من ذلك إلى تعريف الأبنية اللغوية في النص الأدبي — التي يطلق عليها اسم الأنظمة الشعرية (codes) — بأنها حقل للاث (semantic field) يكتب تفسيراً اجتماعياً أو عقائدياً وفق النظم الحضرية السائدة في المجتمع ، أو وفق رؤية المؤلف أو القارئ للعلم .

إننا نفترض أن الموقف الذي تصورها النصوص الأدبية ترتبط بدائرة معروفة عن العالم ، وبالمسالك التي تستخدمها في فهم هذا العالم وتفسيره والتعامل معه . ونحن ندرك أيضاً أن كل نص يركز على بعض الأنماط والنظم الحضرية دون غيرها — تلك النظم والأنماط التي تمثل الفهم للميادية في هذه النصوص . ومعنى هذا أن القارئ يفترض أن النص يحاكي العالم بصورة ما ، ويختار أحد نواحي التجربة الإنسانية ويركز عليها دون غيرها . ولكن علاقة النص بالعالم الخارجي ، أو بالإطار العقائدي أو الحضري السائد خارجه ، ليست بهذه البساطة ، أي ليست عملية تصوير تتحدد على المحاكاة البسيطة ؛ إذ أن النص عادة ما يخفي حقيقة عنا ما هو نص أي خيالي مصطنع ، ينضم لمجموعة من التقاليد والقواعد المتصلة ، ويقدم إلينا نفسه بوصفه واقعاً يصل إلينا عبر حاجز شفاف . ويرى بعض النقاد أننا في محاولة فهم نص ما ونفسره لا نحيله إلى إطار مرجعي خارجه هو العالم الخارجي أو التاريخ ، بل نحيله إلى عناصر التركيب اللغوية (التي تمثل النص في مجموعه) التي تتحد بمجموعة علاقاتها المتشابكة معنى كل عنصر ، والمعنى الكلي للنص . وهذا مثله أن التركيب اللغوي في نظر هؤلاء النقاد هي إطار الدلالة الوحيد في النص . ولكن بطلان يفرض فكرة استقلال اللغة تماماً داخل العمل الفني عن اللغة المستخدمة خارجه ، ومن ثم فكرة أن العمل الفني له معنى مطلق وثابت ، ينبع من داخله ، دون أن يتأثر بأية عوامل خارجية . وهو كذلك يؤكد أن العلاقات اللغوية للتشابهة داخل القصيدة مثلاً ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالقيم الفكرية والتقاليد التي تسود المجتمع في حقبة ما . فلذا ربط شاعر مثلاً بين الشجرة والعميد — أي بين الطبيعة والدين — فإن هذا الربط لا يعكس تركيبة لغوية داخلية فقط ، بل يشير إلى تركيبة فكرية اجتماعية .

ويرى بطلان أن التفسير الأدبي الذي يتجاهل الدلالات التاريخية والأيدولوجية ، ويحصر نفسه في دائرة التحليل اللغوي الداخلي لحسب ، يفتقد الكثير من أهميته ، لأنه يغفل الأدب عن تاريخ الفكر الإنساني .

وفي مجال قياس صدق الصورة التي يقدمها العمل الفني للعالم ، يشير بطلان إلى أن بعض المفسرين يحاولون قياس درجة الصدق عن طريق مقارنة العمل الفني مقارنة تفصيلية ودقيقة بالبيئة التاريخية ، في حين يلجأ بعض المفسرين إلى تأكيده صدق النص أو زينه ، انطلاقاً من موقف أيديولوجي مسبق ، يتم طرحه بصورة تعسفية ، ويفترضون صحته مقدماً ، وانفق القارئ معهم فيه ، دون محاولة إقناعه بالحجة والدليل على صحة هذا الموقف — سواء كان ليبرالياً — إنسانياً ، يتبع منهج التفسير الأخلاقي ، أو اشتراكياً — ماركسياً ، يتبع منهج التحليل الاجتماعي أو التاريخي . ومعنى هذا أن النقاد للمفسرين

لهمها ليجل عليها أطراً آخر . وعلى أية حال ، فإن قراءة أي نص تتضمن مواجهة بين صورة العالم لدى القارئ ، وصورة العالم كما يصورها النص . والقارئ عادة ما يبدأ بفرضية أن النص يصور العالم كما يعرفه ، وقد يؤكد له النص هذه الفرضية وقد ينالها . وإلى جانب الجدل التي يبرها التباين بين صورة العالم لدى القارئ وصورة العالم كما يعرضها النص ، والتي تتدخل في التفسير ، يلتفت بطلان نظرياً إلى جدلية أخرى مهمة في تفسير النصوص الأدبية ، وهي الجدلية الثابتة بين الحقيقة التاريخية التي نفترض أن النص يصورها ، والتقاليد اللغوية الأدبية المتوارثة ، التي تتدخل في طريقة صياغة هذه الحقيقة وتصورها ، والتي قد تغيرها أو تزيفها أو تشوهها . وتأثير تفسير المفسر للنص برؤيه لتطور هذه التقاليد في تصوير الحقيقة في النص .

ويتعرض بطلان لتفسير الصورة الفنية والاستعارة الشعرية في النصوص الأدبية ، ليؤكد سيادة مبدأ النسبية نفسه ، ولربط التفسير بعدد من الفرضيات والمعايير السائدة في جامعه ما . ومعنى هذا أن التفسير يعتمد على أطر الدلالة السائدة في مجتمع ما ، في عصر ما ، ويرتبط — من ثم — بأيدولوجية هذا المجتمع وبثقافتها . فلتفسير يحتاج من الصورة أو الاستعارة بعض العناصر ليربطها بالواقع ، بحيث يجد لها معنى ودلالة ؛ وقد يتجاهل عناصر أخرى تصبح ذات أهمية في عصر لاحق ، أو كانت ذات أهمية في عصر سابق .

ويرصد بطلان ظاهرة عامة في معظم مناهج النقد الحديثة (وبخاصة في المنهج التحليلي الذي أرسى دعائمه الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا) ، وهي ظاهرة تناول اللغة بغير كثير من التشكك بوصفها أبعد ما تكون عن التعبير الموضوعي الشفاف . فبالغة بجميع أنواعها ، حتى لغة التنظير والنقد والفلسفة ، هي لغة استعارية ، تهدف إلى إحداث تأثير أو تكوين صورة ؛ بدلاً من نقل الواقع أو الأفكار نقلاً موضوعياً . ولهذا فإن جانباً كبيراً من النشاط النقدي الحديث يتمثل في التشكك في المعاني المباشرة للغة ، وفي البحث عن الدلالات التأثيرية الأيدولوجية لها . وينسحب هذا التشكك أيضاً على التفسير النصي نفسه . فالتفسير في الحقيقة لا يقدم للقارئ موضوعاً عن واقع موضوعي ، بل استعارة تعبر عن رؤية معينة للعالم ولطبيعة الأشياء .

وعلى هذا أثار التشكك دفعة على التيار النقدي البنوي الذي قام على تأكيد تناسق بنية النص الأدبي وفق منطق وقوانين لغوية صارمة لا تقبل التحليل أو التفسير . ولا تتأثر بأي شيء خارجها . إن تيار (ما بعد البنوية) (Post - Structuralism) — الذي يمثل (القوة) — يقوم على التشكك في العلامة اللغوية نفسها ، وفق منطق أنظمتها وقوانينه ، ويقول بأن النص الأدبي لا يمثل « بنية » لغوية متسقة منطقياً ، تخضع لتقليد ثابت يمكن الكشف عنها ، بل يمثل (تركيبة) لغوية تتعارض نفسها من الداخل ، وتتمجج بالكمسور والشروخ والفتحات ، على نحو يجعل النص قابلاً لتفسيرات وتأويلات لا نهاية لها .

ويفرق بطلان بين تحليل النص الأدبي تحليلاً شكلياً ، أي بوصفه بناء لغوياً يقوم على التكرار والتتابع والتقاطع ، وبين الجهد للبلول في فهم

إلى أن هذا المنهج يقوم على مبدأ يتفق وموقفه الفكري الليبرالي - الراديكالي؛ وهو مبدأ المناظرة والمناقشة الحرة غير المقيدة، التي لا تفترض مسبقاً نتيجة نهائية، والتي تعترف بأن كل وجهة نظر في المناقشة تتبع من إطار عقلاني، وبأن كل رؤية هي معينة للعالم. ويرغم تعاطف بطور الضيق مع بعض تطبيقات المنهج الماركسي في النقد، لاسيما أن هذا المنهج قد أتد إلى حد كبير من أساليب التفكيرية، ويرغم اعترافه بأن النقد الاجتماعي للأدب، الذي نشأ من المنهج الماركسي، قد قدم خدمات مهمة للنقد الأدبي، وما كان أهمها إبراز دور الأيدولوجية في الإبداع والتفسير، وفي هدم أسطورة التفسير الموضوعي (البريء من الأيدولوجية) التي روجت لها المدارس الأكاديمية زمناً طويلاً. إلا أنه يتعرض على افتراض الناقد الماركسي صدق نظريته في تفسير التاريخ والحقائق الاجتماعية صدقاً لا يدع مجالاً للشك أو الجدل. وهذا منه أنه بطور يميل إلى رأى جاك دريدا في أن مفهوم الناقد للحقيقة الاجتماعية إما هو ضروب من ضروب التفسير الذي يخضع بدوره للأيدولوجية للتفسير. وهكذا يطبق بطور منهج النقد التفكيرية على التفسير الماركسي للأدب، ويرصد الدور الذي تلعبه الأيدولوجية فيه. وفيما يلي سنتقدم إلى الفارسي العربي ثلاثة فصول من هذا الكتاب الجديد؛ ونأمل أن نقدمه إليه في ترجمة كاملة في المستقبل القريب.

هذه الحالة يقدم وجهة نظره وتفسيره إلى الفارسي من مطلق أنه من أهل الرأي والفضة، الذين لا ينبغي أن يشكك الفارسي في صحة آرائهم. ويضيف بطور أن الفارسي يجب له عند قراءة مثل هذه التفسيرات أن يتسامح: ترى هل هناك حبيج ودلائل موضوعية تبرر وجهة نظر المفسر، سواء مدح لوقف الأخلاقي الذي يراه في نص ما (كما يفعل الناقد الليبرالي ف. ر. ليفز بالنسبة لأعمال د. هـ. لورانس مثلاً)، أو انتقاد الأيدولوجية البرجوازية التي يضمنها المؤلف (نصه (كما يفعل الناقد الفرنسي رولان بارت في تناوله لبزك على سبيل المثال)؟ إن الفارسي عندما يقبل مثل هذه التفسيرات التي تتبع من مواقف فكرية يطرحها المفسر منذ البداية ضماناً دون تبرير، فإنه لا يقبل تفسيراً معنياً للنص فحسب، بل يستوعب أيضاً موقف للمفسر الفكري أو الأيدولوجي من النص ومن العالم. وربما كان هذا هو السبب في نشأة المدرسة التفكيرية، التي تقوم على التشكك في طبيعة التفسير وصدقه، وتحاول أن تثبت أن كل تفسير يمكن نقضه من داخله، يكشف أوجه التناقض فيه، ويكشف بفضحه وتحليله من منظور أيدولوجي خالف؛ وكذلك يمكن نقضه من داخل النص الأدبي نفسه، بتقديم تفسير معارض له.

ويعترف بطور في كتابه ضماناً بأن تفضيله المنهج التفكيرية يرجع

من كتاب: التفسير، والتفكيك، والأيدولوجية

تغذي نزعة التشكك وتشجعه، أضف إلى ذلك أن مفسر العمل الأدبي لا تكون لديه فكرة واضحة عن اهتمامات الجمهور الذي يخاطبه ومصلحه، بل قد يجد أحياناً من الضروري باتي في يده أن يحدد جمهوره لتتحقق الفاعلية لتفسيره (كما يحدث مثلاً في حالة المعلم الذي يوجه تلاميذه).

وضمنها فيما سبق أن معايير التفسير وقواعده تتحدد وتعمل من خلال هيئات اجتماعية، تفرض سبلات غلظة، وتخدم أغراضاً غلظفة. والسؤال الذي أود أن أطرحه الآن هو: إلى أي حد اكتسب هذه المعايير والقواعد طابعاً سياسياً وأيدولوجياً؟ من المسلم به أن أي تفسير نصي لا يخلو من الأيدولوجية حتى ولو تظاهر بالبرائة منها. وإنما تتجلى بصورة طبيعية المعايير التي نشارك فيها مع الآخرين، والتقاليد الأدبية التي نستقيها من التراث الأدبي الذي نشأ على احترامه، والمبادئ التربوية التي تشكلتنا في الطفولة (من خلال مناهج التربية التي نطبقها المعاهد العلمية المختلفة). وهذا التعليل الطبيعي لكل هذه المبادئ والتقاليد والمعايير لا يعملنا نغفل إلى دلالات الأيدولوجية. وعلى هذا، فمنهنا الآن هي توضيح الدور الذي تلعبه الأيدولوجية في تفسير النصوص الأدبية.

وفكرة «الأيدولوجية» نفسها فكرة ليست بسيطة ذات معنى واضح محدد. فهي تستخدم أحياناً في بعض السياقات استخداماً وصفاً محايداً؛ وفي هذه الحالة تغني دلالاتها العاطفية - كما يحدث مثلاً في حالة عالم الأنثروبولوجيا عندما يتحدث لوفسوف «نظام ثقافي

١ - الأيدولوجية والمعارضة: Ideology and Opposition

علينا في البداية أن نؤكد أنه ليس هناك إطار معرفي واحد يصلح لتفسير جميع النصوص؛ وذلك لأن النصوص نفسها، بوصفها أبنية معرفية، تتصل اتصالاً وثيقاً بالعالم الخارجي، إما عن طريق الإحالة المباشرة، أو عن طريق التوشوش المتعدد هذه الإحالة. كذلك قد يفرض النص أحياناً دلالات لا يستطيع المفسر احتواها داخل إطاره المعرفي، وتتطلب إطاراً معرفياً آخر. وعلى هذا يمكننا أن نقول إنه ليس هناك معايير عالمية ثابتة لتفسير النصوص وشرح دلالاتها كلها.

على المفسر إذن عند التصدي لتفسير النص أن يختار منهجاً محدداً من المنهج المطروحة في قراءة الأعمال الأدبية وتفسيرها. وعادة ما يرتبط أي منهج في التفسير بمجموعة من الظلم والمفاهيم والتقاليد، التي تمثل التفسير هو أيضاً اختياراً للسباق الاجتماعي للتفسير. واختيار السباق بدوره يحدد المذهب النهائي الذي يتبعه التفسير^(١). فإذاً أعلنا على سبيل المثال السباق الذي يحكم تفسير النصوص الدينية والمقاربتية وجدنا أن التفسير هنا يتخذ شكل إجراءات عمل محددة، تتخذ أهدافاً معينة، يتم توضيحها بصورة دقيقة للسياقات المختلفة التي تتبع هذه المؤسسات. وعادة لا يسمح مثل هذا السباق بأية شكوك جلدية في صحة الفرواد الأساسية التي تحكم تركيبة هذه المؤسسات^(٢).

ولكن الحال يختلف بالنسبة لتفسير الأعمال الأدبية الذي يتم في إطار المؤسسة الأكاديمية، التي تقوم على مبدأ البحث غير المنقيد، والتي

مفصلاً، ينطوي على «وهي زائفة». فالعقائد الأيديولوجية - كما يقول «جويس» - قد تكون غير مقننة معرفياً (غالباً غير موجودة في الحقيقة؛ وكذلك قد تتعدد فئة صغيرة خلالاً بأن مصالحها هي مصالح المجموعة كلها)^(١٧). كذلك قد تعمل العقائد الأيديولوجية لتثبيت أوضاع غير مقبولة (كانت تسبب الشرعية مثلاً على قهر مجموعة قهراً ظلالاً لمجموعة أخرى)، أو قد يمتنعها بعض الناس بوجاهة سيئة أو غير معلنة، أي أن العقائد الأيديولوجية يمكن أن تنشأ بطريقة خاطئة. فمثلاً قد أمنت آراء تتبع من الطبقة التي أنتمى إليها وتعتبر من مصالحها، وحل هذا تكون هذه الآراء خاطئة؛ لأنها لم تأخذ في الحسبان مصالح الآخرين^(١٨). وفي هذه الحالة تصبح المشكلة هي طبيعة هذه الآراء غير المرغوب فيها، وعدم صلاحيتها إذا نوقشت من وجهة نظر أخرى، بدلاً من الظروف المسببة التي دفعت إلى اعتقادها.

وفيما يلي سوف نركز على هذا التناول الثنائي لعلاقة الفرد وإنتاج الأيديولوجية الأيديولوجية^(١٩). ومن المفيد في هذا السياق أن نذكر أنفسنا في البداية ببعض الملاحظات الواضحة، التي قد تبدو بدائية للبعض، والتي تميز بعض المواقف الأيديولوجية المعلنة، مثل الكاثوليكية أو الماركسية أو الليبرالية - الديمقراطية. إن هذه الأيديولوجيات تحاول جمعها - بدرجات متفاوتة من القهر - فرض نفسها على العالم؛ فهي أيديولوجيات متصارعة.. أما الكاثوليكية والماركسية، فتتسمان بقدر عظيم من اليقين في صحة رؤيتهما للحقيقة ولتأريخ التاريخ نحو الثورة أو الخلاص، أي أن كلتا العقيدتين تطرحان تفسيراً للوجود يحكمه معنى وهدف محدد، وتضع أماناً هذا محمداً، أي تصوراً مثالياً للمجتمع أروضي أو مساوي. كذلك فكنتا العقيدتين تتضمن برنامج عمل - بالمعنى الذي شرحناه من قبل - وتتضمن تنظيماً مرحلياً، تمثل إحدى مراحله الليبرالية الديمقراطية، وتسوق تبريراً لهذا التنظيم المرحلي وعد الحرية التي تستمتع بها في المجتمع الموعود الذي تسمى إليه. والمفارقة هنا تكمن في أن خطه الحصول على هذه الحرية الموعودة تتطلب درجة كبيرة من السطاعة العمياء للسلطة، كما تتطلب القضاء التام على الإرادة الذاتية.

وهكذا، يجب أن ينسجم سلوك الماركسي ويتسق مع قوانين التيار التقدمي الذي يجده في مجتمعه. أما الكاثوليكي فيجب عليه في البحث عن الخلاص أن يضع ثقته في تعاليم كنيسة، وفي الحقيقة الإيمانية كما تصورها. أما من يحتج الليبرالية فالقروض عليه أن يعتقد بأن المنافسة الحرة بين البشر في العقائد والمصالح سوف ينتج عنها في الأمد البعيد الصالح العام. وهكذا نجد أن الأيديولوجيين قد ينجشون مصالح مختلفة ومتعارضة داخل المجتمع، ويعشقون ذلك حافة من خلال المؤسسات التي تشكلهم وتحافظ على بقائهم، مثل الكنيسة أو الحزب السياسي أو العملية الديمقراطية.. وعلم جراً.

ومن هذا المنظور يضح لنا أن مؤسسة الأدب أيضاً (التي تشمل إنتاج الأعمال الأدبية وطبعتها وتوزيعها، وكذلك مناقشة الأعمال الأدبية، التي تشمل بدورها الكتابة والطبع والتوزيع) لا تتمتع باستقلال ذاتي كامل^(٢٠). وذلك لأننا قد نستخدم اللغة في إبداع الأدب ونقده، لا للتبرير عن الأيديولوجية فحسب، ولكن لخدمة أهداف هذه الأيديولوجية أيضاً. وحقيقة الأمر هي أن جميع الأعمال الأدبية تخضع لأملاً أيديولوجية واضحة أو خفية، بصورة أو بآخرى.

ما، موضوعها المتعددات العلمية والدينية، والروابط الأسرية والأنظمة القانونية، وغيرها، التي تحكمها، وكيفية تفاعل هذه العناصر. ولكن الاستخدام السائد لكلمة «أيديولوجية» يفسر الفكرة في ارتباطها بفرد داخل مجموعة، وفي ضوء تأثيرها على هذا الفرد، أي بوصفها إطاراً عقائدياً، أو رؤية للعالم، تتحدد من خلالها للبلدية الاعتقالات التي تحكم سلوك الفرد الذي يمتلكها. وفي محاولة لوصف هذا الإطار العقائدي لن تكون وصفاً مباشراً، وإنما - كوصف عالم الأيديولوجيا مثلاً - بل ستهدف بصورة خاصة إلى توضيح وشرح المنطق الذي يحكم ترويض العقائد داخل الإطار (أي تلك التدخلات والتشابك بين العقائد، الذي يعمل الفرد حرصاً على استمرار الإطار العقائدي من حيث هو كل). وفي الأيديولوجيات الصريحة تحتل فكرة الترويض المنطقي، والتماثل بين أركان العقيدة، مكاناً بارزاً. لهذا مثلاً تؤكد العقيدة المسيحية ارتباط اللاهوت بالسلوك، أي عساسة العقيدة سلوكاً، وكذلك نجد أن للماركسية ترويضاً واضحاً بين العقيدة ونوع معين من التطبيق الاشتراكي. وحتى يكتمل أي وصف للإطار العقائدي ينبغي ألا يغفل صمد إمكانية العقيدة في حياة الجماعة، وارتباطها بالأمر الحواري التي تشغل البشر، كالثروت والحياة والعمل والجنس وغيرها، وكذلك درجة تمسك الفرد بهذه العقيدة ومقاومته للتغيير.

وأما استخدم كلمة «العقيدة» هنا بدلاً من كلمة «الأيديولوجية» من عند، وذلك أن كلمة الأيديولوجية تسمى عادة أكثر من مجرد إطار عقائدي، بمعنى أنها دائماً تتضمن إشارة أو إغراء ببرنامج عمل ينبع من تصور معين لطبيعة المجتمع الإنساني. وهكذا، مثلاً، نجد لينين يعرف «الأيديولوجية للسلطة» للحركة العمالية بأنها «مجموعة المواقف والعقائد التي تمكن العمال بصورة فعالة من إعادة تنظيم المجتمع لخدمة مصالحهم»^(٢١).

والأيديولوجية بهذا المعنى (أي بوصفها إطاراً عقائدياً يتضمن برنامج عمل) هي الفكرة التي رفضها الليبراليون، وهو المعنى الذي جعلهم يستخدمون الكلمة للأزدراء والتحقير. ولكن يجب أن نتعرف بأن هناك حاجة فعلية للأيديولوجية، بمعنى المشاركة في أمر عقائدية تحظى حياتنا معنى وهدفاً، ونجعلنا نحس بالانتماء إلى ثقافة معينة^(٢٢). ومن المنطقي أن أي عمل أو هدف أو تصور سياسي إنما ينبع من هذا الإطار العقائدي، ويكتب قوته وفعاليتيه من خلاله. وفي هذا الصدد تؤكد مدرسة فرانكفورت، وتتسق على ذلك الجميع والدلائل، أن أي التزام أيديولوجي يعمل في طبيته - سرراً أو جهراً - إيماناً بشريحة بعض المؤسسات والممارسات الاجتماعية، وإيماناً بنظام علاقات القوى التي تضمن هذه المؤسسات استمرارها. فنجد مثلاً «هابرماس» وغيره يؤكدون أن الأيديولوجية هي صورة للعالم تهدف إلى تثبيت السيطرة أو السلطة، وإضفاء الشرعية عليها.

وما سبق يمكننا أن نكون فكرة مبسطة بعض الشيء، ولكن منطقية ومعقولة، من معنى كلمة الأيديولوجية. بعيداً عن أي ازدراء أو تحقير. ولكن الأمر ليس بهذه البساطة. فقد أدخل مجموعة من المفكرين، يدين معظمهم بالماركسية - عنصراً جديداً إلى هذا المفهوم، وهو موقف الأفراد تجاه العقائد الأيديولوجية، وإمكانية انتقاد هذا الموقف^(٢٣). فحينما يكون موقف الأفراد من العقائد موقفاً

فعلوا إلى الجانب الرمزي في الرواية وفسروها بوصفها قصة رمزية تصف حالة فرنسا تحت الاحتلال الألماني، وترفع شعار المقاومة (تحت ستار الإجراءات الصحية) التي ينالها بـ «د. ريو». ويتفق هذا السطر مع رأي «كاسي» نفسه في الرواية كإبرعته في خضاب إلى الناقد الفرنسي «رولان بارت»^(١٦). فهزلة «وهراء» من العالم تمثل عزلة فرنسا من ١٩٤٠ إلى ١٩٤٤. وقد رصد البند سلسلة من التضييقات الصغيرة المتصلة، التي تؤكد مشابهة عالم الرواية لفرنسا إبان الحرب، وتؤكد الإحالة إلى هذا الظرف التاريخي للعين. فمثلا وجد النقد أن «كاسي» قد احتفظ بدور السبنا مفتوحة في الرواية على الرغم من الطاعون، كما احتفظ الألمان بدور السبنا مفتوحة إبان الاحتلال. كذلك عزا النقد غياب العرب الملحوظ في الرواية إلى كونها تصويرا رمزيا لفرنسا وليست تصويرا واقعا للسبنا جزائرية^(١٧). وهكذا حول النقد «وهراء» إلى «باريس»، ونظروا إلى الرواية بوصفها قصة رمزية، وأصبح من الممكن إذن أن يتناول النقد الموقف السياسي الذي تبرع عنه القصة الرمزية. ومن ثم فقد شن «ديني إيتيميل» مثلا هجوما على الرواية (في مجلة المصور الحديث *Les Temps Modernes*) التي كان سائرت بغيرها) لأنها لم ترهص بأي إصلاحات في الخلفيات الطبقية، وأنها انصرفت - من ثم - في الدعوة إلى الإصلاح السياسي في فرنسا بعد نهاية الحرب. أما «فيليب توي» فقد دافع عن الكتاب بعمارة بوصفه قصة رمزية ذات دلالة أيديولوجية. وهو يفسر مقابله «د. ريو» وصديقه «تارو» للطاعون (الذي يشار إليه كثيرا بكلمة «المجعد») بأنها مقبولة «كاسي» نفسه للملحن المجرد الذي يميز النظرة الماركسية - الميجالية للتاريخ، وأنها تمثل رفضا نهائيا للنظام الشمولي في أي صوره. ويقول «توي»:

«إذا ترجمنا الكتاب إلى دلالات السياسة فسوف نجد فيه دعوة للتسامح والليبرالية، وحبية قوية تؤيد نظرية «بور» في التطبيق الاشتراكي التدريجي، وتلخص فكرة «لينين» من ضرورة استخدام الثورة والعنف في سبيل تحقيق التغير الجذري في تنظيم المجتمع. إن رواية «الطاعون» تكشف عن اعتماد النظم الشمولية على سياسة القتل الموشوي الجماعي في سبيل فرض السيطرة، وتبين أن هذه النظم لا تتجعد في النهاية إلا في مضاعفة كم البؤس البشري. كذلك تؤكد الرواية أن هناك سبلا أخرى أكثر بساطة وتواضعا لإصلاح للمجتمع»^(١٨).

ومن الواضح أن كلا من «إيتيميل» و«توي» حاول أن يستخلص الرواية لتصوير عن أراء سياسية معينة، ومن ثم فقد استخدمها بوصفها وثيقة تخمد هذا أيديولوجيا. وأهم من ذلك أن كلا منهما قد عددا مقبولة سياسية واضحة، أي محاولة خطافية من نوع معين، فرضها موقف تاريخي معين، أي «دعوة»، كما عددا سؤال حول إمكانية الفعل الحر ونوعه في مثل هذا الموقف التاريخي. وهكذا نجد أنها مثلان وجهي النظر الأساسيتين في النقد الأيديولوجي.

ويبدو لي أن هناك طريقة أخرى لتفسير رواية «الطاعون». وسأحاول أن أعرضها لأن للمعنى الذي يطرحه هذا التفسير للرواية يختلف اختلافا كبيرا، بل يبدو كأنه يتعارض مع النص الذي يطرحه التناول السياسي. إن الرواية لا تحاول رصد علاقة البناء الاجتماعي

فالكوميديا الأخفية ولذائق «مثلا، أولافروس المقصود» «جون ميلتون»، تخمد أهدافا دينية بصورة مباشرة، على عكس رواية توم جوين «ولندنج»، أو رواية دافيد كوير فيلد «ولنديز»، أو نصيلة الأرض الغراب التي ألفها «ت. س. إليوت» مثلا - فكل من هذه الأعمال يخدم أهدافا سياسية بصورة غير مباشرة^(١٩). وحتى الأعمال الأدبية التي لا ترتبط بصورة واضحة بسلسلة نظم عقائدي تاريخي، لا تخلو من دلالة عقائدية، بمعنى أن هذه الأعمال تطرح تصورا لطبيعة الإنسان، وهذا يدخل في نطاق الأيديولوجية، فالأيديولوجية تتضمن أيضا رؤية للطبيعة والعلم الإنسانية، أي أن الأيديولوجية تتضمن أيضا مجال القيم الأخلاقية، الذي يميز الكثرين إلى النظر إليه بوصفه مستقلا وقائما بذاته. ومن ثم ترى أيديولوجية تقول بأن الله قد خلق الإنسان خلقة، في حين تمجد أيديولوجية أخرى قيمته في ضوء عمله في المجتمع، وتنتظر إليه أيديولوجية نائلة على أنه مخلوق جليل على حب التنافس والاعتماد على النفس، في حين تؤكد أخرى أنه جليل على حب المساواة والإحسان. وعلم جبر^(٢٠). وخلاصة القول أن الأيديولوجيات تختلف في التبررات الفكرية المعادية في كونها عقائد يائنية لا تسمح بالشك، ويؤدي هذا في بعض الأحيان إلى صدام مباشر بين العقائد التي يلتزم بها القس والعقاد التي يتضمنها النص الأدبي. واستطرح الآن مثالا نوضح من خلاله كيف تتدخل بعض الأفكار الأساسية في النقد الأيديولوجي في تفسير النصوص، مثل فكرة الإحالة إلى ظرف تاريخي معين، وفكرة الأهداف السياسية، وفكرة الحرية، والطبيعة الإنسانية.

عندما نشر أير كاسي روايته الطاعون في يونيو عام ١٩٤٧ أثارت الرواية جدلا عظيما كبيرا يمثل في معظمه نقدا أيديولوجيا. والجبلد القندي الذي دار حول رواية الطاعون بين لنا موضوع كيف تنشأ الصدمات النقدية في تفسير الأدب نتيجة الالتزام الأيديولوجي.

ورواية الطاعون تدور حول «د. ريو» ومحاولة التغلب على مرض الطاعون الذي يشتر في مدينة «وهراء» بالجزائر. فالفران تظهر في المدينة في البداية، ولكن السلطات تتفاهس عن اتخاذ الإجراءات اللازمة، فيفتش الطاعون، وتتموز المدينة مائلا من العالم. ويعلن سكان المدينة، وعلى رأسهم «د. ريو» (الذي كان قد انفصل حديثا عن زوجته) من إحسانهم بالمرلة أكثر مما يعانون من الطاعون. ومعاون الكثيرين من السكان أن يتجاهلوا حقيقة الطاعون، ولكن الأب «بانيلو» يلقى خطبة دينية حول الطاعون، موضحا أنه عقاب عادل للمدينة (وعلى وجه الخطبة تفسيرا أيديولوجيا لاهوتيا لرواية «كاسي» من داخلها). ولكن الأب «بانيلو» يشهد موت طفل صغير متأثر بالطاعون فهزرت نفته بعض الشر، كما يتضح من خطبة التالية. وبعد ستة شهور تحقت حدة الطاعون (دون أن يتم القضاء عليه تماما)، وتعود الحياة في المدينة تدريجيا إلى مجراها الطبيعي. وتنتهي الرواية بأن تكتشف أن الدكتور «ريو» نفسه هو مؤلف الكتاب، وبأنه قد كتب بصفته وثيقة تشهد على ما تعرضت له مدية من ظلم وعنف، ويؤيده أن الطاعون سيأكل مرة أخرى.

وبالطبع لا يوفي هذا التلخيص الفج الرواية حقها، ولا يوضح عن التركيب الشديد الذي يميز أسلوب «كاسي» في السرد، خصوصاً تاريخه بين الرأسمالية الوثائقية والرمزية. ولكن للمع أن النقد قد

مسئوليتها وإدراكها كامل المراقب . وقياساً على هذا فإن وظيفة الكاتب أن يفعل كل ما في وسعه حتى تتحقق للمعرفة الأتامة بالعالم للجميع ، بحيث لا يستطيع أحد بعد ذلك أن ينكر مسئوليتها أو يهدس البراءة من المعرفة^(١٨) .

ولكن «سارتر» هذه التي تؤكد أهمية المسئولية تمثل نظرة بالغة التفلؤ لوظيفة الأدب الأخلاقية . ولكنها - على الرغم من ذلك - تركز على قاعدة معرفية ثابتة وهي المعرفة عن طريق البرهان ، وهي القاعدة نفسها التي تقوم عليها معظم أنواع «الواقعية» . ونستطيع أن نوضح المغزى الذي يرمى إليه «سارتر» بمثال من رواية «جورج أورويل» المسماة «الطريق إلى مرفأ ديغان» ، وتكني جملة واحدة :

«ما زال المظلم عالقاً في ذهني كأحد ذكرياتي عن مقاطعة لا تشكيز : نساء مكتنزات ، متشجعات ، يرتدين مراهيل مهتلة وأحذية خشبية سوداء ، وراكعات في الأوحال ، في الرياح العاتية يبحثن بلهفة شديدة عن بقايا فحم»^(١٩) .

وإذا أخذنا وصف «أورويل» هذا مائلاً للحقيقة ، وتحققنا من ذلك برصد العناصر التي ترمي فيه إلى مستوى الأدلة ، الموضوعية ، نستطيع إذن - كما يقول «سارتر» - أن نسال ، برصفنا قراء «أحراراً» ، ما إذا كان من العدل أن يتعرض إنسان لثلث هذه الملائكة . وقد تشير أيضاً «بالسفرية» إذا تصورنا أن الموقف الذي يصفه «أورويل» ما زال قائماً - أي أننا عندما نقرأ هذا النص ننفاضي عن التفضيلات التصويرية التي تخص مزاج الكاتب (كان يصور كل النساء مكتنزات . . . متشجعات ومهتلات) وننفذ إلى الواقعية الاجتماعية الأساسية . وسيت أن مثل هذه الملائكة الاجتماعية لا تكون عادة في متناول الجميع بوصفها تجربة مباشرة ، أو حاضرة للعين في وضوح ، لذلك فإن إدراكنا لها بوصفها حقائق إنما يعتمد على معرفتنا ببعض النصوص التاريخية ، وهذه النصوص بدورها تؤكد لنا ارتباط النص الأدبي بالواقع . كذلك فإن فكرتنا عن النص التاريخي تتحدد في ضوء ما نقبله كدليل واقعي^(٢٠) . فحين نستخدم فكرتنا عن التاريخ لننشط حدود سياق النص . واستخدامنا للتاريخ ينبغي أن يكون استخداماً واعياً تقليدياً حيث إن التاريخ نفسه هو مركب سردي ، ولهذا أن نقرر ما نقبله وما نرفضه موضع التشكك . وعلى هذا فحين في قراءتنا لنص نتحرك خلال شبكة من النصوص ، ترتبط كلها في علاقات متقاربة نوعاً ودرجة بفكرتنا عن ما يمثل تمبيراً واقعياً عن الواقع .

وستبين فيما يلي أن موقفنا من هذا النوع من الواقعية ، أي فكرتنا عن صدق النص من الناحية التاريخية ، هو الذي يحكم تفسيرنا للمعاني للنص .

ولكن قمة «سارتر» في قدرة النص على المحاكاة الواقعية يجعل العلاقة بين الأدب والأدبيولوجية علاقة تعتمد على فوج بسيط . فالنص في رأيه يتم الحكم عليه بالطريقة نفسها التي نقوم بها الواقع التاريخي التي يعرضها ، أي من وجهة نظر أدبيولوجية أو أخلاقية . ويصبح السؤال الأساسي في هذه الحالة هو : هل يدعم النص أم يعارض العقائد التي يعتنقها القارئ ؟ وهو سؤال منطقي وطبيعي ، لدرجة أن معظم الأكاديميين يسنونه أو ينتسونه حتى يهدمونه به الرقيب . فمن المنطقي والطبيعي أن العقائد التي يعبر عنها نص ما ،

بالبناء السياسي ، بل تركز على الاهتمامات الأخلاقية للفرد . وهكذا يمكننا أن نقول بأنها رواية تعرض لشكولات أخلاقية ليست لها أصداء سياسية واضحة ، مثل مشكلة قدرة الإنسان - مثلاً في «ريو» وغيره - على مقاومة الشر ، وقدر الحرية المتاحة له ، وحدوده ، إذا هو اضطلع بهذه المهمة الأخلاقية . وهذه النظرة إلى الرواية تتفق ورأي «دافيد كوت» الذي يقول : «إن الرواية أو للمرحية بما هي بناء وجنس أحد تميل إلى تأكيد قيمة الفرد وجنسي قيمة المجتمع . هذا السبب يجعل أن أتجمع الروايات للمتزمنة يقوم أساساً على النقد الاجتماعي لنظام سائد ، بدلاً من أن تصور نظاماً مثالياً بدلاً ونقول فيه قصائد المديح»^(٢١) .

وقد يضيف مفسر آخر معتق نظرة «كوت» أنه لهذا السبب أيضاً نجد «كاسي» يدخلو الثورة الفردية ، بدلاً من الثورة الجماعية التي تتصلب بطبيعتها طرح تصور لجمع بديل . وقد أثارت هذه النظرة الكثير من الجدل والتزام بين «كاسي» و«سارتر»^(٢٢) . وإذا أخذنا بنظرة «كوت» ولجئنا أن معظم التراث الروائي يقوم على تأكيد قيمة الفرد ، وصل تأكيد أهمية تناولنا لهذا التراث من وجهة نظر الأخلاق . وقد حاول «كاسي» نفسه أن يؤكد هذه النظرة في كتاباته الفلسفية . ولا يخفى على القارئ بطبيعة الحال التشابه الواضح بين موقف «كاسي» هذا والموقف السياسي الليبرالي «منذ «ستدال» حتى الآن» . ولكن ليس هنا مجال الخوض في علاقة السياسة بالأخلاق ، لهذا موضحاً شكلاً ، يشير جدلاً كثيراً ، ونعود إليه فيما بعد .

ومن الممكن بطبيعة الحال - باستخدام بعض قواعد التطابق والتعامل - أن نحكم بين التفسيرات السابقة للطروحة ونحدد أيها الصالح ، أي أيها الذي يخلد في الحسان معظم عناصر الرواية ، وطريقة السرد الرمزية ودلالاتها ، وشرح هذه الدلالات وربطها بصورة منطوية بعناصر الرواية الأخرى . ولكن ليس هذا هدفنا الآن . لقد كان الهدف من طرح التفسيرات المختلفة لرواية الطاعون هو توضيح فكرة بسيطة ، مؤلفها أننا في التفسيرات المختلفة التي طرحناها نلاحظ عنصراً مشتركاً ، ألا وهو ربط سياق الموقف (والقول) في النص بموقف تاريخي معين . وسيت إذن التفسير - كما ذكرنا من قبل - هو الوسيط بين النص الأدبي والعالم ، فعل القارئ إذن أن يحاول تقرب النص إلى القارئ عن طريق ربطه بالواقع أو محاكاة الواقع . إن كل التفسيرات التي سنعلمها لرواية الطاعون تعتمد في النهاية على فكرة التزام الرواية بمحاكاة الواقع ، بحيث تتم مواجهة من خلال المحاكاة بين الواقع الذي تصوره الرواية ، والواقع الخارجي .

وقد أكد «سارتر» في كتاباته عن الرواية والقصة في ذلك الوقت الأهمية الشديدة لهذه المواجهة ودلالاتها الصعبة . لقد قال «سارتر» إن الأحداث الأدبية تستخدم الأحداث من أجل التواصل بين أفراد المجتمع ، وتخلق مجتمع من القراء يحس الأفراد فيه بالحسرة والتواصل . وهذا ، كالعلاقات بين كيبك إذا يعبر عن حريته عندما يجانب حرية الآخرين . ويضيف «سارتر» : «إن الكاتب يفسد أن يكشف العالم والبشر للبشر ، حتى يتمكنوا من تحمل مسؤوليتهم كاملة أمام العالم والبشر . إننا نترض أن جميعاً على علم بالقارئ ؛ فهناك نظام وتشرع ، والقارئ مكتوب . وعلى هذا ، نرغم أننا أحرار ونستطيع انتهاك القانون إلا أننا نفضل ذلك على

خلفيات مختلفة؛ فهو يجعل من السهل أن نطلب منهم التعاون في إنجاز مشروع جازي يتميز بالحياد السياسي والتسامح الأخلاقي. وهذا النموذج الليبرالي كما شرعنا، والفرضيات التي يقوم عليها، والملف الذي يستعملها في تفسير المصروع، يحرص لمجموع غيف الآن^(٣٦)، إذ يؤكد كثير من المنظرين الذين يتقنون هذا النموذج الليبرالي أن التناورات التي يقوم بها أتباع هذا النموذج تمسك الأيديولوجية مسيطرة، غيبية، عذوب إلى جميع العلاقات التي تربط الأدب بالمعقيدة، والتاريخ، والمجتمع، والمفسر. ويقول هؤلاء... بدلا من أن نحاول إخفاء الأيديولوجية التي يتطوى عليها النص، يجب أن نجعل هذا الكشف عنها؛ ونجاح هذا المشروع يعتمد جزئيا على قلقة هذه الأسس الثقافية «الليبرالية» و«التجريبية»، «المعقولة». وقد حقق مشروع قلقة هذه الأسس الثقافية الليبرالية قدرا من النجاح بفضل عداوة للدراسة «التفكيكية» للتقديس «بدالات» «لتأقية التسمية» وأيضا بفضل الإحياء حديثا التي التفت النظر للمازكري. وفي الأجزاء القادمة سأحاول أن أفحص بشيء من التفصيل بعض هذه المحاولات التقديرية لتتعرض الدعائم النظرية للتقديس، حيث إن هذه المحاولات لم تنصص هجومها على النظرة الليبرالية للأدب، بل تحطت تلك على المجموع على «سائر» ومعايير الروائية التقديرية، التي قامت هذه المحاولات التوطيضية على دعمها.

٤ - الأيديولوجية الخفية: Hidden Ideology

قبل أن نشرع في بحث المحاولات التقديرية التي قامت لتقويض دعائم التقدير التقليدي وخصوصا جديريا أن تتأمل بعض الأفكار التي أثارها التقدير الفرنسي «ورلان بارت» في كتاباته، يقول بارت في كتابه «S» إن النص يستخدم أنظمة شفرية، تحمل في طياتها انشاما ضمنيا بين النص والقارئ حول الفرضيات الأيديولوجية. وهذه الأنظمة الشفرية، برغم أنها قد تبدل للقارئ «طبيعية» تنتمي كلية في حقيقة الأمر، وطريقة خفية، إلى عالم الكتابة والكتب، وتقتل جزوا من الأيديولوجية الرجوازية السائدة^(٣٧). ونستطيع أن نثير اعتراضا بسيطا هنا على وجهة نظر «بارت» هذه؛ فنحن نتفق معه في أن النص يستخدم أنظمة شفرية تمسك أيديولوجية معينة ضمنيا، ولكننا قد نختلف معه في أن القارئ يتخذ بها داتا، ويتقبلها ضمنيا دون مناقشة. فلقارئ يمكنه أن يسر أن يتخذ موقفا متعاطيا منها، ويطلق عليها معيار صدق المحاكمة للواقع، كما يفعل «بارت» نفسه. ومعنى هذا أن التقاليد والأساليب المتصلة، سواء في مجال الأدب أو الإعلام، لا تخضع للتقديس بالضرورة. ولكن معركتنا تختلف مع «بارت» حول قدرة المتلقي على مقاومة هذا الغزو المعركي المنفتح عن طريق تفسير الأنظمة الشفرية المستخدمة تقريبا وإحياها، أو بطرق أخرى، منها اختلافنا مع «بارت» في هذا الصدد، فيجب أن نقر بصحة رأيهم عندما يقول إن اللغة اليومية المستخدمة في حقبة تاريخية معينة، وكذلك أساليب الإعلان والتصوير... وغيرها، تحمل فرضيات أيديولوجية وتقفها، بخاصة حين نعلم «شغلة» ويرى من أي رسالة أيديولوجية. ولهذا، فإن إحدى الوظائف المهمة للتفسير التقديري للنصوص هو تبيينها إلى طبيعتها الأيديولوجية.

إما أن نتفق مع عقائدي أو نختلف عنها^(٣٨). وسوف أطلق على هذه المفردة البسيطة اسم «نموذج المعارضة». ومن الواضح أن هذا النموذج يسير في خط مواز للنموذج للمازكري الذي يعتمد على الصراع أو الجدل بين عائلة الطبقة المسيطرة وإخفاء صيغة الشريعة على أيديولوجيتها ومعارضة هذه الحلول. ولكن أضيف فقط إلى النموذج الماكري أن الأيديولوجية ليست بالضرورة أيديولوجية طبقة مسيطرة؛ فقد يحاول المرء أن يعارض العقائد الدينية أو السياسية لمجموعة فرعية أو ثقافة فرعية.

وفي الدوائر الأكاديمية - كما أشار البص حديثا - كان الصراع بين عقائد المفسر والعقائد التي يتطوى عليها النص يتم حسمه بطريقة غير مرضية؛ فقد كانت وسيلة إيهام الصراع هي الانطاف بالرائي الليبرالي في حرية المعقيدة، والانطاف بالفزري السياسي للنص إلى أرض معينة - على أرض التقديس الأخلاقي. ومعنى هذا أن التقدير المعقدي بين النص والقارئ يمكن حسمه من وجهة النظر الأكاديمية بالطريقة التالية التي نسطها هنا هكذا: من الطبيعي أن تعبر الأعمال الأدبية عن عقائد الكتاب (بل تؤكدها، كما نلص في كتابات «ورلدزورث» و«أبي جين أوستن» أو «فولستوي»؛ فلدبهم يسج بالتصميمات)^(٣٩). وفي الحالات التي يعبر فيها كاتب عن عقائد لا نمتتها، يجب علينا - على الأقل - أن نحاول استكشاف هذه العقائد، وأن نصفيها في إطار تسامح عقائدي عام. وقد ساعد كل من «د. س. إيلوت» و«أ. أ. ريتشاردز» على نشر هذا الموقف التقديري خلال كتاباتهم؛ فقد رأى «ريتشاردز» أن القارئ يمكن أن يعطل ملكة الانتقاد الفكري - على طريقة «كوليرج» - ليتحقق التكامل الوجداني في استجابة للعمل. يقول «ريتشاردز» مثلا في معرض الحديث عن الشاعر الإنجليزي «جون دن» : «بالرغم من أن دن» «يجادل» في السوناتا المسماة «في الأطراف الحياتية للأرض المستهدنة» أن يعطر بعض الأفكار طرعا عقائديا، إلا أنه ليس هناك ما يمنع القارئ الجيد من أن يعطل ملكة الانتقاد الفكري ليتجاوب مع القصيدة بتجاوبا عاطفيا كاملا»^(٤٠). ويترجم «إيلوت» الفكرة نفسها حين يؤكد أن بعض الشعر الذي لا ينبع من فلسفة معينة «كقول شكسبير مثلا : «تلهم الأله بنا كما يلهو الصبية بالذهب» فهم يفتقلون من باب اللهو» يستطيع برغم ذلك أن يعبر عن «نوعة إنسانية خافتة»^(٤١). ويصعد «إيلوت» أيضا أن الإنسان يمكنه أن يعطل «ملكة التصديق والالتصديق» ويضيف : «وفي هذا تصبح تتروق أي نظرية منطقية متسقة من العقائد والقيم الأخلاقية، كالكانتوريكية مثلا... فهي توجد سواء آمن بها المرء أم لا؛ ويستطيع المرء أن يجاول فهمها، وأن يختلف معها حتى وإن لم يؤمن بها»^(٤٢).

وفي محاولة نقادي الصدام بين عقائد المفسر والعقائد التي يعرضها النص يضيف الأكاديميون : على أية حال، نحن نفضل في تفسير الأعمال الأدبية أساليب التناول التي تركز على القيم الأخلاقية والجوانب السيكلوجية (كصوير الصواطف الإنسانية الخافتة، واستخدام التورية الساخرة... الخ)، حيث إن هذه القيم والجوانب ترتفع فوق العقائد، والأيديولوجيات. وهذا الرأي له فائضه الوافضة بطبيعة الحال في الدوائر الأكاديمية التي تحوى طلابا من

وعمل سبيل المثال ، كانت نظرتنا إلى الفروق بين الرجل والمرأة إلى عهد قريب شيئاً مسلماً به وطبيعياً . وكان التمييز بين الجنسين مبنيًا في الأنظمة الشجرية اللغوية التي تستخدمها في الحديث عن الرجل والمرأة ، والتي لم يكن يختلف عليها الرجل أو المرأة . وظلت هذه الفروق مسلماً بها لغويًا وفكريًا في غياب أي منظور خارجي يطرح تحدياً لها^(٣٧٥) . ولكن أسلوب الحديث عن الرجل والمرأة قد قد « شغلت » أو برامته الفكرية — عندما أدركنا أن هذا الأسلوب يخدم نوعاً من التمييز لم يعد مقبولاً وسائداً . وعلى هذا اضطرت اللغة إلى أن تقدم بعض التنازلات ، وذلك بإضافة بعض الكلمات أو الرموز التي تفتح ووضع المرأة الحالي ، (مثل كلمة أستاذة) . وتعلق كاترين بيلسي « على هذا الفشل : وإننا ندرك في مثل هذه الحالات صلة اللغة الوثيقة بالأيديولوجية ، لأن وضع المرأة في البناء الاجتماعي والأيديولوجية ير الآن مرحلة انتقالية »^(٣٧٦) .

إن وعينا بالأيديولوجية المبينة في اللغة يطفو إلى السطح ، ويزداد حدة وتكريزاً ، ويكتسب حجمه الحقيقي بوضوح في فترات التغيير التاريخي ، التي تستحضر هذا الوعي من خلية التفكير إلى مركز الصدارة . وهكذا الحال دائماً . انظر مثلاً إلى حساسية « جوليان سوريول » التشبيهية إزاء لغة الليبراليين والمحافظةين في رواية الأحمر والأسود ، أو إلى حساسية « فريدريك مورو » التشبيهية للتغير الذي طرأ على فن البلاغة في عام ١٨٤٨ في رواية « فلوري » المسماة التعليم العاطفي . وعلى الرغم من ذلك ، ربما لم يكن الأدب هو أفضل البلائغ لتفتيش هذه الارتباطات اللغوية بالأيديولوجية ، حيث إن علاقة الأسلوب بالتفكير كانت دائماً موضع جدل وتناقش . وعلى العكس من ذلك نجد أن بعض وسائل الاتصال — مثل الإعلانات والتلفزيون — تعتمد إخماد هذه العلاقة لتوافع شيء (فالإعلان مثلاً يعمل من خلال الإيجاز للماضي) . وكما يقول « بارت » : إن الإعلان الذي يقول : « يوصى سكريز » ، ينبغي أن أبونى أفضل صورة — هذا الإعلان يعكس سلسلة كاملة من الفرضيات التي تتعلق بفكرة تبعية المرأة ، أو « بارت » : إن هذا الإعلان يصور عمل السكربتة تصويراً يعتمد على فكرة إنكار الذات « فالقول الذي يجده للسكربتة هو دور عارضة الأزياء »^(٣٧٧) .

وقد خلقت « كاترين بيلسي » تعليقاً مشابهاً على إعلانات المصور^(٣٧٨) . ففي هذه الإعلانات يحاول صاحب الإعلان أن يخلق فروقاً مفتعلة بين مجموعة من المصورات التي يصعب التمييز بينها . وهو يحقق ذلك عن طريق ربط أنواع المصور المختلفة في الإعلان بمجموعات اجتماعية مختلفة ، بحيث يصبح كل نوع من المصور وزناً لمجموعة معينة من القيم الاجتماعية بالأيديولوجية^(٣٧٩) . ويتضح هذا في توجيه كل إعلان إلى نوع معين من النساء « فهناك مصور تنسب للمرأة الحليمة التي تشبه بطولات الأقاليم الرومانسية » وهناك مصور تنسب للمرأة المتحررة . . وهكذا ، بحيث يصبح الطغرى الإعلان رمزاً للشخصية المرأة التي تستخدمه . وإذا تناولنا الإعلانات بهذه الطريقة الواعية نستطيع إذن أن نستخدمها « بوصفها مصدر معلومات عن أيديولوجية مجتمعتنا » وعن نظام الإشارات والملاحظات الاجتماعية المستخدمة ، والنظم الشجرية الثقافية والفوتوغرافية السائدة^(٣٨٠) .

معنى هذا أن الإعلانات تكشف لنا في الحقيقة عن الأفكار والمعايير الأساسية التي يمكن أن نفسرها في ضوءها . ويمكننا بطبيعة الحال أن نتخذ هذه الإعلانات عن طريق تطبيق نموذج المعارضة التي فسرتها سابقاً ، ولكن هل تطبيق مثل هذا النموذج سيكشف بالضرورة فساد هذه الأفكار والمعايير ؟ هذا أمر آخر . إن النقد الأيديولوجي لا يفت عند حد كشف اللثام عن الرسالة الأيديولوجية التي يتضمنها النص ، بل يتخطى ذلك إلى تقديم حقائق ووجهة نظر معارضة لوجهة النظر التي يتضمنها الإعلان أو الصورة ، كأن يقدم حقائق تعارض تخصيص أحوال الرجل والمرأة كما تطرحها الإعلانات الموجهة إلى النساء مثلاً . إن الاعتراض الأساسي هنا هو اعتراض على فكرة الكليشة ، أو القلب المسلم به . ويتضح هذا في المخرج المقتنع ، للحق ، التي فت « بارت » على معرض التصوير الفوتوغرافي الذي أقيم تحت شعار « الأسرة الإنسانية » . يقول « بارت » : « إن هدف المعرض كان التلليل على اشتراك الإنسانية جماعاً في جميع البلاد والعصور و حركات واحدة » أي أن تجارب حقائق ووجهة نظر معارضة للمعرفة والقيم تعبر عن نفسها بالأساليب نفسها في جميع البلاد ؛ ومن ثم فهناك أسرة إنسانية واحدة^(٣٨١) . وكلمة الأسرة بهذا الشكل تكتسب « قيمة معنوية وعاطفية » ، بحيث تتحول إلى « أسطورة خائفة » تدعم فكرة « للمجتمع الإنسان المترابط » ، التي يصبح فيه البحث عن الغداء جزءاً لا يتجزأ من إنسانيتنا ، ومهزوماً من مسئوليتها في الوقت نفسه^(٣٨٢) . ولكن هذه النزعة الإنسانية التي تسعى إلى تأكيد أن الإنسان يولد ويعمل ويحسك بالطريقة نفسها في كل مكان ، والتي تؤمن بوجود ما تسميه « بوجوه الإنسان » — هذه النزعة « كما يقول « بارت » ، تكشف عن سادسيتها الفكرية » وعاطفيتها الرخيصة السهلة . عندما نواجهها بكل الحقائق والدلائل الأخرى المرموقة ، التي تثبت ما متأكد من « فروق واختلافات بين البشر — تلك الفروق والاختلافات التي نطقت عليها صادة أسبا بسيطاً هو « الأوضاع الظلمة »^(٣٨٣) . وللمرض الذي يعلق به « بارت » يقوم على موضوع واحد ، وعرض لهذا السبب صورة واحدة متكررة للإنسانية . ولكن « بارت » كان يفضل معرضاً من نوع آخر ، يظهر الفروق الواضحة بين الأطفال « في اليا (من حيث تراء الأسرة أو فقرها) ، وفي كمّ اللعانة التي يسببونها لأهملها » ، وفي نسبة الواهبات ، وفي توقعاتهم للمستقبل . إن هذه الفروق هي ما يجب أن نحللها عنه معارضتنا ، لا أن نقدم لنا قصيدة شععية حليمة وخيالية عن الميلاد الخالد للإنسانية^(٣٨٤) . والمرض كما يصعب « بارت » يصبح عرضة للنقد من وجهة نظر « تروتي » أيضاً ، لأنه يدخل في زمرة النظم الإشارية التي يتاجها في كتابه أساطير ، حين يقول : « إن النظم الإشارية في المجتمع المعاصر تخلق سبباً يتم فيه تبسيط قضايا الحياة المعقدة تبسيطاً غلاماً مزيفاً »^(٣٨٥) . فهي تخلق رأياً عاماً خاطئاً ، مثلاً في ذلك الفن الأخلاقي العاطفي الساذج ، الذي يتجاهل حقائق الأشياء — كما وصفه « ف. أ. ريتشاردز في الماضي »^(٣٨٦) . وأهمية نقد « بارت » لهذا المرض لا تكمن في تحليله العادي المتوقع لموضوع المرض ودلالاته ، ولكن في معارضته الأيديولوجية للموضوع والأفكار التي يتضمنها . فهو يرفض القيم الأخلاقية والمعايير الاجتماعية الإيجابية التي تطرحها فلسفة المرض الإنسانية ، مفضلاً عليها الاهتمام بالتركيز على الظلم . وهو يقيم حجته في الرض على أساس

نظام يحكم من مكان إلى مكان . وعادة ما تصاحب هذه الأسطورة عن الجندي أسطورة أخرى عن مهارة الجيش التكنولوجية وخبرته ، مدعومة بصور المعدات الحربية .

ونلاحظ في مثل هذا النوع من التفسير أن القسر يلجأ إلى استخدام كلمات غير ملائمة عند الحديث عن الجيش ، مثل « عظمى » و « أسطورة » ، وذلك ليزيل الافة من الموضوع للطروح - التي هو أسلوب وصف أو سرد للوقائع - وليرفع عنه قناع الحياء ، وذلك حتى يضمن الموضوع للتدليل الأدبيولوجي . ويرى الناقد أن الفيلم الوثائقي في الحالة المطروحة قد تحول إلى أسطورة خيالية لا يتصفها عنصر الطقوس . ولكن يتجلى من الفيلم الأساسي الجزء الذي يقوم على الواقع : فهناك جنود يقومون بالدفاع ، حتى ولو كان الدفاع دفاعا عن أنفسهم ، وهؤلاء الجنود على قدر عال من التدريب ، وهم يتحركون في الواقع بطريقة معينة مرسومة (ولا أخفوا في التصرف عند الخطر) . وهم أيضا على قدر من الخبرة والمهارة الفنية اللازمة لاستخدام العتاد الحربي الذي يعرضه الفيلم . أما وجهة النظر التي يتضمنها الفيلم ، والتي تتحكم في اختيار العناصر وترتيبها ، فلا يمكن الاعتراض عليها أو مهاجمتها إلا بقدر ارتباطها بمجموعة أمل من التقاليد التي تحاول خلق الأساطير والروايات لها ، وكان يرتبط بوجهة نظر الفيلم مثلا بأنشطة الهيئات المصلطة ، التي تتجلى إعلانات التطوع في الجيش ، أو التي تحاول أن تنزع الجمهور بأن الجيش عمل أصل مستويات الاحراف ، وأنه مجهز بأحدث المعدات . وأما هنا لا أقصد أن أظن في صفة تسيير « هارنيل » و « فيسك » ، ولكن أريد فقط أن أوضح منطق التفسير . إنهما يملكان الفيلم الوثائقي تحليلا أدبيا ، أي كما لو كان نصا أدبيا . ويوضح لنا هذا في تناوله لتعليق الشيء بصاحب الفيلم ، وفي نظريهما إلى المعاني أن أنه شخص متحيز إلى حد بعيد ، لا يمكن الثقة به .

وثلا على ذلك يقول الناقدان إن الجزء الخاص بالقوات الجوية الخاصة في إيرلند الشمالية يبدأ بالتعليق التالي : « إن مستر ويلسون يقوم بمخاطرة عسوية العواقب بدلة » أي أن المعلق يستخدم اسم ويلسون كناية عن أفراد القوات الجوية . وهكذا يميل أفراد الأقلية المميزة يمثلون (عن طريق الكناية) الأغلبية من البشر العاديين ؛ ويتبع عن هذا أن ينظر المتفرج إلى ما يحدث في إيرلند أنه نسخة مكبرة لتجربة شخصية عادية - أي لعبة تتحدد على المهارة الفردية . واللعبة يقوم بها أفراد القوات الجوية الخاصة ، الذين يتميزون بالقوة والصلاية ، والذين اكتسبوا « شهرة واسعة خلف خطوط العدو » لصلايتهم وشهرة حياتهم . وهي شهرة تذكروا بأبطال أفلام الحرب السينمائية . ويستخدم الناقدان المقارنة بالفيلم السينمائي واللعبة هنا لوضع الفيلم الإخباري مرة بعد أخرى في إطار مجموعة أمل من التقاليد المصطنعة ، التي تخلق الأساطير ؛ وذلك لشرح الطالع الحفاري الواضح للنظم الشفوية المصطنعة في نقل الأخبار ، التي تخضع الواقع لأشكال الأدب الخيالي . ولكن قد يكون العكس صحيحا ؛ فمن وجهة نظر معارضة يمكننا أن نقول إن أفلام الحرب السينمائية من نوع معين ، وأنها ، على الرغم من ميلاتها في تصوير البطولات ، يتم صنعها ؛ لأن بعض فئات الجيش تقدم حسا بطولات . وهذه الفئات إذ تعمل ذلك تحقق على مستوى الواقع أخطا

أن مثل هذا العرض يؤدي وظيفة الترسية عن النفس ، بحيث يعملا تنسى حقيقة الظلم الاجتماعي ، أو يعيق إدراكنا لها . وهكذا ترى أن معارضة « بارت » التقليدية للمعرض تركز في نهاية الأمر على المرض بوصفه مؤسسة لها قوة تأثير فكرية ، وتحاول أن تقوم فرص نجاحه أو إخفاقه في تحقيق أهدافه الفكرية .

ورعا كان التلفزيون من أواخر جهاز يتمتع بقوة التأثير الفكرية ؛ ففي حالة التلفزيون تصبح دلالات اختيار الموضوعات التي يرضها التلفزيون على انتباهها ، والمعالجة السردية لها ، أمرا بالغ الخطورة . إننا قد نتمسك على التلفزيون بوصفه جهازاً مؤثوقاً به ، يتمتع بالموضوعية ، أي يملك الواقع دون تدخل أيديولوجي ، ونستقي معظم معلوماتنا ومعلوماتنا عن العالم منه . وفي البلاد التي يضع فيها التلفزيون للسلطة الحاكمة تقل فرصة الحصول على المعلومات من مصادر أخرى غير مراقبة . أضف إلى ذلك أننا عادة ما نتجاهل حقيقة الجهاز بوصفه وسيطا ينقل لنا الحقيقة ، وننشد حاطفا شغافا نرى من خلاله الحقيقة . ولذلك فإننا نتقبل براجه الإخبارية والوثائقية والرياضية كما لو كانت حقائق واقعية موضوعية ، وننسى أن كل هذه البرامج لها شكل فني ، وأنها - من ثم - تستخدم تقاليد فنية مصطنعة^(١) . وقد يتبادر على قلوبنا فكرة معينة وسائلة في عصر ما في إخفاها تماما ، بحيث لا ننتبه لوجودها إلا من منظور تاريخي - أي بعد انتهاء العادة . إننا نذكر - الآن - عندما نشاهد الأفلام الإخبارية أو الجريدة السينمائية الناطقة ، التي كانت تعرض في الثلاثينيات والأربعينيات والخمسينيات من هذا القرن أن للمعلقين كانوا يستعملون أسلوبا بلاغيا معينا في التعليق . ولكن يرى البعض أن الهدف الأيديولوجي للمسرح هو التكثف عن الأساليب والتقاليد اللغوية والفنية المصطنعة في الحاضر ، وليس في الماضي ؛ وذلك بهدف الإسهام في العمل السياسي المعامل ، والمعارضة المباشرة .

وكذلك ما فعله كل من « فيسك » و « هارنيل » في مجالتيه التقليدية للبرنامج الإخباري التي تلجيه محطة التلفزيون البريطانية التجارية . ا ت . ن . (شبكة التلفزيون المستقلة Independent Television Network) من الأخبار في المباشرة . وقد توصل كل من « فيسك » و « هارنيل » إلى أن هذا البرنامج يمثل نظرية « بارت » عن دور اللغة في خلق الأسطورة^(٢) . في إحدى المحلقات التي دارت حول إيرلند الشمالية ، وأقيمت في ٧ يناير عام ١٩٧٦ ، وجد الناقد أن البرنامج قد حول أحد الجنود إلى رمز لكل القيم الحفارية التي تمثلها الجندي في هذا الفيلم الإخباري . و للمع الحفاري ، الذي يجسد الجندي في هذا الفيلم هو ما يسميه « بارت » بالأسطورة ؛ كان يقول المعلق على الفيلم الإخباري مثلا : « الجنود هم رجال عاديون يقومون بأعمال متخصصة ، تحتاج إلى مهارة فنية عالية . . . وهذا هو أحد من أبائنا للديين ، للمتخصصين ، الجندي جون سميت » . وهكذا يخلق البرنامج « أسطورة الجيش البريطاني » ويعمها بالطقا وشاهد متتالية ، وبأسلوب السرد والتعليق . ويتنجم نحن للمفرجين مع الجندي (ونشارك معه في دوره في الدفاع هنا) ، ونقل أسطورة أن الجنود هم « فئة خاصة مدربة تدريبا عاليا » ، في لغة حالات التجنيد التي تروج دائما لهذه الأسطورة وتلصقها ببرس صور الجنود في تدريباتهم الشبه طقسية المعتادة ، كالأتزان في وضع القرفصاء وفي

الأخبار لأنه أوحى بأن النشاط الإرهابي في شمال إيرلند ليس إلا « نشاطاً إجرامياً ». وهكذا أخفق أن يذكر في نشرته كل وجهات النظر الأخرى فيما يحدث في إيرلند الشمالية . ومن الواضح أن تضمين نشرته الأخبار كل هذا الكم من وجهات النظر مطلب عسير التحقيق . إن القصة التي يبردها المذيع يسهل فهمها ؛ أما قولها على أنها طريقة مناسبة في فهم الأمور السياسية المعقدة في إيرلند الشمالية أو رفضها فهذا أمر آخر ، سيتم حسمه من خلال عملية حضارية واسعة ومتعددة الجوانب ، تمثل نوعاً من المساواة الجماعية التي ينتج عنها تحديد التصرفات للسيطرة للموقف الإيرلندي وإرسالها . إن ما يطالب به النقاد هنا في الواقع ، ويطرحونه من خلال فكرة مغرضة سياسياً ، هو فكرة « المساواة الجماعية » التي تتضمن توزيع السلطة توزيعاً هروبياً ، أو لنقل إن ما يطالب به النقاد هنا هو المناظرة الليبرالية لا أكثر ولا أقل .

إن التصورات التقليدية التي فصلنا لحدث عنها في هذا الجزء تمثل امتداداً إيديولوجياً لنقد « بارت » للواقعية الذي ذكرناه سابقاً ، إذ نجد « فيسك » و « هارزل » يصفان الواقعية بأنها « أسلوب التصور المميز للبرجوازية » ، الذي يمتدنا من التوصل إلى طرق بديلة في الرؤى ، « ويقول الجمهور إن مستهلك يقتل دون نقد أو نقاش » .

و « هارزل » و « فيسك » بهذا يوسعان من منهج علم تفسير النصوص من طريق الشك ، ويضيفان إلى نموذج التفسير المعارض . وهما يكشفان أيضاً أن كثيراً من النظم الشفوية التي تستخدمها في الاتصال لا يمكن الثقة بها معرباً ، لاستراتيجياتها بالتقاليد الأدبية . ولكن يجب أن نوضح هنا أن اتصال النظم الشفوية في صفة الشفارات المستخدمة لا ينبع من داخل النص (فالبرنامج الإخباري المتعدد مثلاً يمكن المطاع عنه بوضعه صليحاً مع الواقع) . إن الثقة في صحة النظم الشفوية المستخدمة من وجهة النظر للمعرفة تبرز عندما يشير الإطّار الأصلي للنص – أي عندما تضع النص في سياق نظرية إيديولوجية مخالفة . وفي النقد الموجب إلى برنامج « الأخبار في الماشرة » ، يتناول النقاد البرنامج من حيث كونه جزءاً من جهاز نقل معلومات من العالم نقلاً عابداً . أما إذا كانت المعلومات مثار اهتمام وجدل فقد يجرىها البرنامج في النقل ، ويخفف من نقل الصورة كاملة ، أي في إعطاء الاحتمال اللازم للحقائق التي بعدها نقاده الإيديولوجيون حقائق مهمة . ويرى نقاد البرنامج الإخباري المذكور أن موضوع البرنامج لا يناسب التلفزيون من حيث هو جهاز نقل معلومات ، بل يصنع موضوعاً لنوع مختلف تماماً من الحديث ، وهو النقد والمناظرة . إن أفضل طريقة بقرتها النقاد في كل أسئلة النقد الإيديولوجي التي ستفاد من الآن لغاية الإيديولوجية المسيطرة هي ، بطبيعة الحال ، كشف التلثم عنها ، والمخرج بها إلى مساحة للتأقيد والجدل . ولكن أي ليرال يؤمن بضرورة تناقض وجهات النظر المتعارضة سيتفق مع هذا الرأي . وسيتفق معهم أيضاً في اعتقادهم الضمني بأن سيطرة النقاد والمعلومة الإعلامية من شأنه أن يؤدي إلى مناقشة غير عادلة في مجتمع مختلف فيه الآراء السياسية اختلافاً كبيراً .

إن المفتاح الذي يكشف لنا الطابع الماركسي لهذا النوع من النقد يمكن في استخدامه الدائم لفكرة الطبقة . ولكن إذا كانت الإيديولوجية المسيطرة وأسلوبها الأدبي في التعبير برجوازية في

السلوك الأسطورية التي تشكل جزءاً من تدريبها . وما قلناه سابقاً عن الأفلام الإخبارية يطبق أيضاً على الأفلام السينمائية التي تعرض لواقع حقيقية ؛ بمعنى أن نقد « الأسطورة » الصنوعية في هذه الأفلام لا يمكنه أن يخبر أن ما نشاهده له أساس من الواقع . ولكن النقد يكشف لنا أن الفيلم يستخدم أسلوباً يجعل المشاهد يضع هذا الواقع في سياق خيالي تقليدي معطن . ولا نستطيع أن نجزم الآن بفاعلية هذا النوع من النقد ، أو ما إذا كان يميل إلى التضليل لحياتنا ، فهذا أمر لا يمكن التحقق من إلا عن طريق التجربة والملاحظة .

ويوضح لنا « فيسك » و « هارزل » الحرية الإيديولوجية التي يهدف إليها تناوئها النقدي لهذا الفيلم الإخباري ، عندما يؤكدان أن الجيش البريطاني له « وظيفة حضارية » أبعد ما تكون عن كسب الحروب وقتل البشر . وعنده الوظيفة هي « الانسحاب من هيمنة بريطانيا المتفلسة » وأن يتقبل الجنود المذبحة بكل ما صرف عنهم من شجاعة وحسن تعريب ؛ « وفي هذا » تناقض ؛ « والتناقض يمثل جزءاً من الإجابة عن السؤال الذي طرحناه ، وهو : كيف يصور التلفزيون التناقضات التي نجدها نحن في المجتمع بصفة عامة ؟ » ولكن هذا التناقض الذي لاحظناه يقوم على تأكيد المفسر المصريح لحقائق مستقلة تماماً عن الواقع التي يتعرض لها الفيلم الإخباري في الواقع ، مثل تأكيد أن هيمنة بريطانيا على إيرلند الشمالية قد بدأت في التقلص ، وأن بريطانيا ستخضع في محاولة الإبقاء عليها ، وأن هذه المحاولة يمكن التناقض السائد في المجتمع . وعلى هذا فأي محاولة لتصوير القوات الجوية الخاصة بتصويراً إيجابياً تصطلح في هذا النوع من النقد بواقع معارضة طرحها المفسرون أن يشنها بأي أدلة موضوعية .

إن هدفنا من الملاحظات السابقة ليس بطبيعة الحال الدفاع عن ما تقوم به الحكومة البريطانية في إيرلند الشمالية . إنني أحاول أن أبين أن كشف الإيديولوجية الخفية في برنامج تلفزيوني يعتمد على عدد من الآراء للمعارضة الضمنية ، التي لا يعلمانها الناقد أو صليح عنها صراحة . ولكن حتى إذا قمنا بجلب الآراء السياسية المعارضة التي يتضمنها النقد ، فإن تناول أي فيلم وثائقي بالتصليح الأدنى – أي معارضة كذا أو كان نصاً خيالياً – يكشف لنا أن البرامج التلفزيونية بجماعيها العريضة تمسك للفرصيات الملمة التي تنتقها . أو التي يشجعها المجتمع على انتقائها . إزاء الأدوار التي يقدمها لنا المجتمع أو تفرضها السلطات علينا . وقد أضفت هذه التصفقات من « المجتمع » والسلطات في الجدل الانتقاضي السابقة لأن « فيسك » و « هارزل » – برغم اعتراضها بالذود على بلغم الجمهور في تحديد البرامج التلفزيونية من طريق ردود الأعمال أو « التقلية العكسية » – يؤكدان أن النظام « يعمل لصالح الفئة المهيمنة في المجتمع . ولذلك فإن الرسالة الإعلامية التلفزيونية تمثل وجهة نظرم للأجتماعية الخاصة في فهم الأمور وتفسيرها . ويمكن في هذه الحالة أن نصف قارئه نشرته الأخير أو الملقن على الأفلام الإخبارية بأنه شاعرهم الأول ، والتحدث باسمهم » .

ولكن التهمة الأساسية المهمة التي وجهها هذا النقد للنشترات والأفلام الإخبارية (نظراً من أنها تمثل مصالح طبقة سيطرة) هي تهمته التبسيط المفرط ، والإفلال التمدد لوجهات النظر المعارضة . ومن ثم يوجه « فيسك » و « هارزل » النقد مثلاً إلى أحد قراء نشرته

هذا الحكم يمكن تلخيصها سريعاً كما يلي^(٤٣): كانت الأيديولوجية السائدة، أو حتى الناشئة، في فترة معينة - هي عصر التنوير - أيديولوجية تطلعية، فقد أعلنت المساواة، ووضعت الإقطاع وسيطرة الكنيسة ودكتاتورية الحاكم، وفق مقارونته للعلوية والحرية أصبح العقل قوة ثورية. وإذا حكم العقل فسوف يسمى بالطلع لإرساء القيم البسيطة، قيم الحرية والمساواة والأخوة. وهكذا سيمحو العالم أجمع، ويصبح أكثر إنسانية، والعالم يمثل بالأفراد الذين يمتلكون قوة العقل، والذين سيستبدون للعلوية والحرية والإنسانية. ولكن بعد عصر التنوير كان السقوط الذي كانت رموزة الحركة الرومانسية^(٤٤)، وانشقاق الأحداث الثورية في عام ١٨٤٨، فقد رفضت البرجوازية الحاكمة أن تطبق مبدأ التحرير الذاتي الذي أخذت هي منه، وبدأت حرية الجماهير والعمال، التي كانت قد وصلت بها. ومازالت الحبال كما هو حتى الآن^(٤٥). وبالطبع سوف يتعرض الكثيرون على هذا العرض التاريخي السريع، ويتمونه بالقبح، ويعتبرون تنقيحه بالاضافة أو الحذف والتشذيب إلى ما لا نهاية. ولكن ليس هذا ما يهنا الآن، المهم هو أن جميع الأيديولوجيات الماركسية تحمل صورة للتاريخ عمالة تلك التي طرحناها، وتتفق معها في خطوطها العريضة.

يرى الماركسيون أن الرؤية البرجوازية للعالم تعان من فقر شديد، وذلك بسبب رفض البرجوازية التحالف مع الطبقة العاملة (البروليتاريا) في مشروع تحرير عام. ويعززون أيضاً إلى هذا الرفض ادعاء البرجوازية التي يتفق نفسه بأن رؤيتهم للعالم هي رؤى جميع البشر للعالم، أي أنها رؤى عالمية^(٤٦). إن هذه الدعوى للتجربة لعملية النظرية تؤكد بما لا يدع مجالاً للشك أن الوعي البرجوازي هو في حقيقة الأمر «وعي زائف»، يتميز بتناقضات عميقة - خصوصاً فيما يخص بفكرة الحرية. وتجعل هذه التناقضات الأساسية في الوعي البرجوازي الزائف في إخفاق البرجوازية الحاكمة في الالتزام بأفكار عصر التنوير التي أنجبها، وفي إثبات جذورها^(٤٧).

وه الوعي الزائف، هو شكل من أشكال المصلحة الذاتية في فئة معينة - وهو رفض أو تجاهل من وعي أو لوعي لطالب فئة أخرى في المساواة في السلطة مثلاً. ويسوق دوكاتش، مثلاً في هذا الصدد حين يقول:

«إن الحروب الأهلية في إنجلترا نتج عن أفراد البرجوازية الناشئة في خلق نظام سياسي يضمن لحشد الأقوى لنمو أسلوب الإنتاج الرأسمالي. وقد تم ذلك في أثناء اشتغالهم بالسياسة وراء أروام دنية زائفة. إن فاعلية أعضاء الطبقة البرجوازية في التصديق للفساد الطبقى تقل كلما ازداد وعيهم بطبيعة المجتمع الرأسمالي؛ فالوعي بطبيعة هذا المجتمع يكشف لهم أن موقعهم مهين منه في المدى البعيد. ولهذا، ويرغم ما يبدو في هذا القول من تنقش، فعندما الناس هم من مصلحة البرجوازية^(٤٨)»:

(والجدير بالذكر أن الشاعر الإنجليزي «جوناثان سويت» قد وصل إلى نتيجة «لركاش» نفسها ولكن لأسباب أخرى). ولكن محاولة تحويل النظر من الحقائق المزعومة إلى يكتب لها النجاح الكامل، فقد بصطم القدر به الحقائق ويدركها ثم يترجم ويعد إلى التلصيق والمزورة - كما فعل ديكنز في روايته «زمن الشقاء»، حين

أصولها، فمما إذاً إذن من أصول النقد الأيديولوجيين وإتباعهم ومصلحهم؟ إن التفسير الأيديولوجي يتم ذلكاً بفرض خدمة فئة خاصة في المجتمع، ليست لها حرية التعبير، أو مسموح لها بالتعبير في الحدود التي لا تهدد إطار العلاقات المتفق عليه جاعياً، والذي يفرض سيطرته في صورة مقنعة. وهذا هو موضوع الجزء التالي.

٣ - الماركسية والأيديولوجية السائدة Marxism and the Dominant Ideology:

«يريد البعض ألا يكون للنص (سواء كان عملاً فنياً أو لوسية) أي ظلال، أي أن يفصل عن الأيديولوجية السائدة». وهؤلاء يطالبون بنص يفترق إلى العمق والخصوصية - أي نص عظيم (ولتذكر في هذا الصدد أسطورة المرأة التي فقدت ظلالها). إن النص يحتاج إلى ظل. وما هذا الظل؟ إنه مزيج من الأيديولوجية، والصور الواقعية، والموضوع. إن ظل النص هو أطيافه وثباتها معناه. الأثر الذي يتركه، والسحب الذي ينشئ. ومن النص وظله ينتج المعنى الواضح - الخفى».

«كثير الحديث في هذه الأيام عن «الأيديولوجية السائدة». وهذا التعبير يجري تناقضا؛ إذ ما الأيديولوجية؟ الأيديولوجية هي حل وجهة البنية الفكرة إذا سادت. فالأيديولوجية، تعريفاً، سائدة^(٤٩)».

تناولنا الأيديولوجية الخفية في الجزء السابق، ولجئنا عنها بوصفها إطاراً عقائدياً يتم كشف مثالبه عن طريق النقد التفسيري الذي يتخذ موقفاً متحايلاً من النص (سواء كان صورة، أو عملاً، أو برنامجاً، أو نصاً مكتوباً)، ويطبق عليه معيار صدق المحاكمة للواقع. وهذا النوع من النقد الأيديولوجي يكشف في الواقع - كما يقول «سارتر» - أن «الكتاب المفسر» من الحقيقة التي يعبرها الناقد مسؤولية تاريخية تظهر على حقيقتها بوصفه كاتباً غير مسئول عندما نضعه في إطار تفريسي فلسفي وسياسي أوسع. وفي حين يكشف الناقد الأيديولوجي عن انعدام الإحساس بالمسؤولية لدى الكاتب، يثبت ثواب هذا الإحساس لديه بوصفه ناقداً.

أما في النقد الماركسي المصريح فتجد تصرفاً أكثر دقة لعبارة «الأيديولوجية السائدة»... (وأي بطبيعة الحال على وعي تام بأن هناك ضرورة مختلفة من الماركسية. وعلى الرغم من ذلك فللماركسيون جميعاً، على اختلاف مذاهبهم، يستخدمون منطق الجدل الذي ساهمه هنا. كذلك فإن مناهج تفسير النصوص التي ساطرها الآن هي مناهج سائدة في النقد الماركسي الحالي). إن الفكرة الأساسية في النقد الماركسي بجميع أنواعه تؤكد أن أي أيديولوجية سائدة في سياقها التاريخي الحالي هي بالضرورة أيديولوجية برجوازية الطابع. ولقد واجهنا هذه الفكرة في معرض مناقشتنا لأراء «بارت»، ولحللنا في وصف «فيسك» و«د هارتل» والنظم الزائفة الواضحة بأنه أسلوب التصوير المميز للبرجوازية في التقريرون. وهذا في هذا يتفق مع «ماركس»، حين يقول إن المجتمعات الطبقة تنمي الطوائف التي تعكس المصالح المادية للطبقة المسيطرة. ويشعر خلفه ماركس في القرن العشرين بأن وسائل الإعلام تستخدم الآن لنشر العقائد التي تقدم الطبقة المسيطرة. والنتيجة التاريخية التي ينشئ عليها الماركسيون

المشكلات الاجتماعية^(٤٧)». وذلك لأن موبسان كان لا يرى في المجتمع مركباً من علاقات حيوية متناقضة بين البشر، بل مجرد إطار مكاني لا حياة فيه^(٤٨). ومن ناحية أخرى يبحث «لوكتاش» في تناولته النقدي للنصوص عن «العلاقات الحقيقية» بين الشخصيات، وعن الدوافع الاجتماعية التي تحركهم دون وعي منهم. وهكذا يستنتج أن «تولوستوي» و«غرب» اقتراباً شديداً من إدراك «حقائق العالم الغري» نتيجة تفوروه للتقاليد من الطبقة الروسية الحاكمة^(٤٩).

وبضيف «لوكتاش» قائلًا: «وعلمنا نخرج أنكارونينا من الحدود المقبولة في المجتمع، تنطوي إلى سطح الرواية - في تركيز واضح مأساوي - كل التناقضات الصريحة (برغم محاولات الإخفاء) التي تحكم علاقات الحب والزواج في الطبقة البرجوازية»^(٥٠). ويتساءل «لوكتاش» في تعجب: كيف فعل تولوستوي إلى كل ذلك برغم أنه لم يفهم الحركة الاشتراكية في عصره؟ ويبيح عن السؤال بنفسه فيقول: «لأنه كان شاعر ثورة الفلاحين» التي استمرت في ١٨٦١ إلى ١٩٠٥. وعمل الرغم من أن «لوكتاش» يشترط بأن معالجة تولوستوي هذه الثورة من وجهة النظر الأخلاقية كثيراً ما تنسم بالرجعية ويحيد عن الصواب^(٥١). إلا أن تولوستوي - في رأيه - نجح في طرح الأسئلة الصحيحة، وفي ربط مشكلات شخصياته الخيالية - على الأقل في رأي «لوكتاش» - بالأحداث السياسية المهمة. ويقول «لوكتاش»: «إن الأزمة الروحية التي يتعرض لها كل من بيزنوف وبولكونسكي تمكس التيار العظيم الذي أصبح سياسياً وفاسقاً في انقضاء ديسمبر. وضيف: إننا نشعر في رواية أنكارونينا بغزة جذب تيار الرأسمالية الخفي»، ونرى تأثيرها في فساد «أوبولنسكي» على أبداً البيروقراطية التي ينضم إلى صفوفها ليعيد إلى دخله الستين من ميساعه، الذي لا يكتفي^(٥٢). في تولوستوي في رأي «لوكتاش» - إنما يتمكن من رصد هذه التوترات في رواياته لأنه يمتلك قدرة ملمحية على إدراك «تكمال الأشياء وترابطها» - أي الأشياء في كليتها. وذلك برغم أن «لوكتاش» يعلق في السياق نفسه على توطأ «الأشياء» وفحص الرأسمالية في روايات «تولوستوي» كما يحدث في روايات «ديكنز». فعلاً نجده يقول إن «العالم الذي يوشك أن ينجو من رواية موت ليفان إليش، أي عالم جلسات البلاط، وحفلات القمار، والتزود في المسرح، والأثاث الفخيم، الذي هو أيضاً عالم الفتيات المشرقة التي يفرزها الجسد عند الموت بصورة طبيعية - هذا العالم الغراب يرتبط في الرواية ارتباطاً متكاملاً مع عالم الأشياء المحي الواقعي» الذي تعبر فيه كل شيء تعبيراً بلينا شاعراً عن الحواش الروحية للعلم، وبقاعة الحياة الإنسانية في ظل المجتمع الرأسمالي^(٥٣).

ولكن سر عبقري تولوستوي - في رأي «لوكتاش» - يمكن في اختناقه لسيرة الفلاحين المستغلين، والتي تنفق مع زبنة «لوكتاش». وقد يبدو هذا القدر غريباً بعض الشيء، وكأنه يطلبنا بأن ننظر إلى روميو وجولييت مثلاً من وجهة نظر القس لورانس! ولكن «تولوستوي» - كما يقول «لوكتاش» - كان دائماً قادراً على إدراك العلاقات المتناقضة بين الطبقات الاجتماعية، وكان في رواياته يشرح وكيف تعتمد حياة كل شخصية من شخصياته على إغارات الأراضي الزراعية، وعمل استغلال الفلاحين، وبين المشكلات التي تنشأ عن هذا في حياة الشخصيات^(٥٤). ويظهر هذا بوضوح مثلاً في

تساؤل انحادات العمال. وفي نقد «يسلوت» و«لمرس» و«أسرة الإنسان» - التي تعرضنا له بالتفصيل سابقاً - يلهم القارئ، مثلاً مشابهاً للتراجع والتضليل البرجوازي. ولكن النقائد للركسي يذهب عادة إلى أبعد من ذلك، ويؤكد أن التوترات داخل النظام الرأسمالي تنصع عن نفسها حيناً إذ تعرضنا لنص بالتفسير، حتى ولو كان هذا النص يؤكد بقية بالغة رؤية العالم البرجوازي.

وتفسير النصوص من وجهة النظر هذه له مهمتان:

أولاً: أن يثبت أن النص يعبر عن الأيديولوجية السائدة بطريقة أو بأخرى، ضمناً أو صراحة^(٥٥).

ولثانياً: أن يكشف كيف يؤدي ذلك إلى وجود تناقضات في النص، والتناقضات بدورها تكشف «الوعي الخفي» الذي يحاول النص إخفاؤه، وينتج التفسير دائماً في فضحه. وفي التفسير يتم إنجاز المهمة الأولى ضمناً من خلال المهمة الثانية - أي أن يكشف تناقضات النص في المهمة الثانية يثبت ضمناً أن النص يعبر عن الأيديولوجية السائدة، وهي المهمة الأولى.

وفي مناقشة «لوكتاش» لأعمال «بازك» نجد مثلاً واضحاً لهذا النوع من النقد. «بازك» كان كاتباً رجعياً، ولكن لوكتاش أراد منه لأنه كشف عن القضايا الحقيقية المهمة، أي عن التوترات الداخلية في المجتمع الرأسمالي^(٥٦). ويترقب عائلة بيجل و«لوكتاش» أعمال «توماس مان» التي كان يميل إلى الاهتمام بعلم الجمال، واتخذ موضوعه الفنان، وهي حالات على التفتن والتمزقة الإنسانية. ولكن «لوكتاش» و«توماس مان» لأنه يكشف في أعماله عن وعي حاد بالأزمة التاريخية التي كانت تمر بها البرجوازية الألمانية في عصره، وإدراك خيبتها وتحطها. وعمل الرغم من ذلك فإن «لوكتاش» - كما يقول «سولتر» - في نقده هذا «توماس مان» لا يمشي في الشوط» إلى نهايته، فهو يرفض أن يتأخذ في الحسبان كل المعاني التي ينطوي عليها الدور الثوري الذي لعبته الطبقة العمالية الألمانية ضد البرجوازية^(٥٧). أي أن «لوكتاش» يحول بصره عامداً عن هذه المعاني الزمنية.

والفكر للركسي لا يتناول النص بوصفه تعبيراً واضحاً عن رؤية الكاتب للعالم، بل بوصفه تعبيراً عن إدراك الكاتب الضمني للنفجوات والشرخ في رؤية العالم السائدة. هذا الإدراك الذي قد يكشف عن رؤية بديلة، وتكشف عارولة اكتشاف دلالات خفية في النصوص تنفق والأيديولوجية الماركسية، أهم عنصر في التفسير الماركسي للأدب. فالفكر الماركسي يجد في روايات «تولوستوي» مثلاً تعبيراً عن الصراع بين رؤية العالم لدى الطبقة الأرستقراطية وطبقة سلاك الأراضي من ناحية، ورؤية العالم لدى طبقة شريفة تنتمي هي طبقة الفلاحين الروس من ناحية أخرى. ومعنى هذا أن تولوستوي - في رأي «بيت» - يشير إلى وجود «صراع طبقي بالمعنى الماركسي»^(٥٨). وهكذا يثبت النقائد أن تولوستوي كان واعياً بالتناقض الأساسي في حقيقته التاريخية.

إن ما يبحث عنه «لوكتاش» في نصوص «تولوستوي» هو قدرة الكاتب الروائي على طرح موضوعات خيالية يمكن دحها إلى أسسها التاريخي والاجتماعي. وهذا ما يفتق فيه «موبسان» إبتفاقاً ذريماً في رواياته حياة - فهو يفضل المشكلات الضخمة ليعمل تلمساً عن

بعلميتها، ومن ثم باعتبارها للغة أكثر من غيرها. «إن المادية التاريخية» - كما قال أحدهم - «يحمّد نجاحها أو إزغافها على إثبات دعواها بأنها لا تمثل أيديولوجية بل نظرية علمية تشرح نشأة الأيديولوجيات ونشأها وأسباب انبثاقها»^(٢٧). إن منهج «التشكيك» - كما ذكرنا من قبل - هو أنسب منهج يتبع للمفسر اكتشاف التناقضات الخفية في النص. ولذلك، فلا غرابة في أن نجد أن أعمق الفرامات التقليدية للماركسية حديثاً قد تأثرت بهذا المنهج. إن التفسير والتشكيك والنص، أي كشف تناقضاته الفكرية الداخلية، هو أنسب منهج للمفسر الذي يبحث في النص عن العناصر التي تناقض الأيديولوجية البرجوازية التي تبذل كأنها تبين عليه تماماً وتتصارع معها.

وكان «بير ماثيوري» هو رائد هذا النوع من التفسير. ومن أهم الأفكار التي طرحها «ماثيوري» والفكرة التي تقول إنه ليس ثمة سبب ضروري يحد علينا بتناول العمل الأدبي بوصفه وحدة متفصلة مغلقاً، وأن مثل هذا التناول، الذي يضيء صفة الكمال على العمل الفني، يمثل نوعاً من التقليل من دوره. وهو يقول: «يتناول التحليل النظري النص بوصفه مركز الاهتمام والمعنى، ولكن ذلك لا يعني أن نعامل النص كما لو كان مغلقاً على نفسه، مركزاً فيها، ولا يربط بأي شيء خارج»^(٢٨). وبين «ماثيوري» مثلاً أن التناقض الذي وقع فيه «دريشان» يصل إلى مرتبة الأيديولوجية، أي أن التناقضات الداخلية في نص ما قد تكون أيديولوجية معارضة للأيديولوجية الصريحة. وهذا حال التناقضات في نصوص كثيرة. لذلك ينبغي للمفسر أن يقرأ ما بين السطور، وأن يبحث عن «ما لا يقوله» والعمل صراحة. ونحن لا نستعمل عبارة «ما لا يقوله العمل» هنا لنشير إلى تلك القراءات التي قد يتركها الكاتب في النص - عمداً أو سهواً - ونفهم الفأريء وملحها وفق السياق المطروح صراحة. إننا نعتي جلده العبارة صراع للمعان داخل النص - «أي صراع عدد من المعان المتناقضة». وهذا الصراع لا يستوربه الكاتب أو يحمسه في النهاية ولكنه يكشف عنه فصب^(٢٩). ومن خلال التفسير وحده يتم الكشف عن «ما لا يقوله النص». ويعترف «ماثيوري» بأن منهجه في التفسير يقترب - إلى حد كبير - من منهج التحليل النفسي. ففي التحليل النفسي للأدب يكشف للنفس عن التوتر الداخلي الخفي الذي يولد تحت الضغوط الواضح، والذي يخلو النص أن ينكر وجوده. وفي مثل هذا النوع من التحليل يكشف المفسر عما يمكن أن نسميه «لا شعور النص» (لا تصدح به ولا لشعور «الكاتب».) «إن ما نبحت عنه هو شيء مثل العلاقة لتجارب التي يقصدها «ماركس» حين يطلنا بأن نبحت خلاف كل ظاهرة أيديولوجية من العلاقات الخفية التي تتجارب معها، والتي تصل بالأدبية التحية للمجتمعات. وفي هذا تكمن إمكانية إعادة الروابط بين الأيديولوجية والاقتصاد»^(٣٠). وكما أن للمحلل النفسي يمتلك نظرية متفرقة في طبيعة العمليات النفسية التي تتحكم في استخدام اللغة، فالماركسي - مثله - يمتلك نظرية متفرقة في طبيعة الصراعات السياسية الكامنة في الخفية التاريخية التي يكب فيها الكاتب، والتي يتعرض لها النص. وإذا لم يكن الكاتب ماركسياً - كما هو الحال عادة - فلن يكتفه طبيعة الحال إدراك هذه الصراعات

حديث «لنين» مع شقيقه أولاً، ثم مع «لويونسكي» بعد ذلك، حول تيرير الملكية القرية. ولكن «لوكتش» لا يستطيع بطبيعة الحال أن يعض إلى النهاية في الأدعاء بأن «تولستوي» كان يكذب دائماً من وجهة نظر الفلاحين. وللحلال كاذب يمان أن «فلسفة» تولستوي هي في غاية الأمر فلسفة «زائفة»، وأنه - لذلك - ينجق في الوصول إلى رؤية نظرية في طبيعة الرأسمالية أو طبيعة الحركة الثورية للطبقة العاملة - التي تميز الماركسي الحقيقي^(٣١). ولكن «تولستوي» - برغم ذلك - كان على الأقل يشغل نفسه ببعض الأمور التي تبرز تناوله بالتحليل «الماركسي» بصرف النظر عن نصوصه. فهو قد أعطانا - برغم كل شيء - صورةً حقيقية وواقعية من المجتمع الروسي^(٣٢). ورغم أن يمكن أن للممكن أن يدرك «تولستوي» أهمية وضعه التاريخي، فكما قال «لينين»:

«إن آراء تولستوي تعبر عن الأوضاع المتناقضة في الحياة الروسية في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر. ولكن تولستوي برغم ذلك أعلن احتجاجه على قدم الرأسمالية وحل تدمير الجماهير وإغفالها عن الأرض». «إن عظمة تولستوي تكمن في تعبيره عن أفكار ملايين الفلاحين الروسين ومشاعرهم في الخفية التي سبقت بزوغ الثورة البرجوازية في روسيا مباشرة»^(٣٣).

وهكذا نرى أن سياسة التفسير التي عرضناها حتى الآن تحاول أن تقيم علاقة من نوع معين بين النص، والمحيط التاريخي التي يصورها نصها، «والتاريخ الذي كتب فيها بعد من الخفية التي تعرض لها النص من ناحية أخرى» ويحكم على النص وتقوده في ضوء هذه العلاقة. وكما اخترنا من قبل، فإن هذه السياسة تخمد وظيفة متعاقبة من وظائف التفسير النصي، يمكن تبريرها تبريراً علمياً من حيث إن أسلوب التفسير علة ما يتبع أيديولوجية معينة، ونظم أهدافها. ولكن ما يميز طريقة التناول للماركسية في التفسير عن غيرها هو أنها تدعي أن لديها تفسيراً حقيقياً مسبقاً للعملية التاريخية التي تعرض لها النص، وأنها - من ثم - تستطيع أن تحكم على النص أو تفسره من حيث درجة توافقها مع هذا التفسير المسبق للعملية التاريخية. والدليل على ذلك ملحوظة «بينت» التي ذكرناها من قبل، والتي تذكر أن فكرة «صراع الطبقات كانت معروفة» في حياة تولستوي. كذلك يقول «جيمسون»: إننا جميعاً «جزء من حبكة مترامية لا نكتشف بعد». «تقوم على الصراع الطبقي كما وصفه «ماركس» و«إنجاز» في مائتة الحركة الشيوعية» ومن ثم يمكننا - من خلال النص - أن نكشف هذه الحقيقة التاريخية الجذرية والمقدونة في أعمقها، حتى وإن حاول الكاتب أن يخفيها^(٣٤). وفي الروض الرامن، وقلعة الأصيل الأدبية الماركسية المعروفة، يتدج هذا النوع من التفسير - أي التفسير الماركسي - تحت ما نسميه في التفسير «بمؤنخ الماركسية». والتفسير الماركسي يستخدم معياراً معيّن في الحكم على درجة النصوص أو تقدميتها، وهو معيار اتفاق رؤية العالم التي تقدمها النصوص أو اختلافها مع الرؤية في الماركسية للمعال، أو ما أسماه «جيمسون» - كما ذكرنا من قبل - «بالحليكة». وهذا النوع من التفسير يمكن التكهّن مقدماً بنتائج، إلا إذا ركز للنفس على كشف الدلالات الأيديولوجية الخفية للنصوص، بدلاً من الاكتفاء بمطابقة النص على الرؤية في الماركسية للعالم، التي يؤمن الماركسيون

الامتلاك عن طريق الاستعمار، بل حول فكرة تجريد النشاط الاستعماري من قيمته من طريق الخيال؛ وذلك لأن «نيمو» الذي تختص الجزيرة بانتقائه - ليس إلا مخلوقاً خيالياً غريباً. و«نيمو» - كما تقول «كاترين بلسي» - يلعب في الرواية دور «اللاشعور»؛ أي يمثل عنصراً مناعشاً غير متوقع، يعارض الأيديولوجية الاستعمارية التي تمثل «الوعي» في الكتاب ويعرفها. إن تأثيره على مصير الجماعة الذي يأتي من كهف في أعماق الأرض، يتخذ شكل سلسلة من الألفاظ التي تكون النسيج الروائي الذي ينتهي بالكشف الأخير. وعلى الرغم من ذلك «فيمو» لا يلعب دوراً في المشروع الأيديولوجي الصريح للنص^(٢٢). ويضيف «بينت» - في تفسيره الرمزي للركب الصريح للنص - أن «نيمو» يدل على «أن الطبيعة - حتى في أقصى أطراف الأرض - عامرة، شائها شأن البلاد البعيدة التي استعقلت بمشأت فرنسا الاستعمارية، والتي كانت لها مصورة^(٢٣)». وهكذا تدخل إلى النص بصورة غير مباشرة من طريق «نيمو» مشكلة السكان الأصليين للمستعمرات، لتهدم أسطورة رويستون كروزو، من البداية الاستعمارية الثابتة - تلك الأسطورة التي استغلها البعض للتدخل على أن التنظيم الاقتصادي يمكن أن يبدأ من نقطة الصفر. إن مشكلة السكان الأصليين للمستعمرات تدخل إلى النص من طريق «نيمو» لتجادل الأيديولوجية الاستعمارية وتعارضها، وتبرز ضد الفكرة البرجوازية من التوافق والانسجام بين العلم والطبيعة. وهكذا نرى أن «ماشيري» ومن حله حلوه يشجعونا على قراءة الكتاب بطريقة عكسية - أي أن نتبع فيه معنى خالفاً للمعنى المقصود صراحة، وأن نرى فيه انعكاسات للتناقضات الحقيقية، وأن نجد في الرواية العبرة التالية: أن البرجوازية لا يمكن أن توجد وحدها دون شركاء، ولا يمكن أن تغير المطلق، ولا يمكن أن تكتشف طبيعة عذراء غير معمورة، ولا تستطيع أن تفرض سيطرتها إلا على عدد من العلاقات الاجتماعية. وهكذا نجد في الكتاب أن «فيرون» يكشف عن منطق الأيديولوجية البرجوازية وحدوده القصوى. ويؤكد لنا «دريدا»؛ إن الأيديولوجيات تبدأ في الأنهار عندما تصل بمنطقها إلى حدوده القصوى. ونحن نستطيع أن نصل بمنطق الأيديولوجية النص إلى حدوده القصوى إذا تناولنا النص لا بغرض اكتشاف عوامل وحدته، بل بغرض اكتشاف ما يتفعل ذكره - أي ما يشير إليه دون أن يذكره صراحة. إن النص يعتقد الأيديولوجية من داخله من طريق ما يتفعل ذكره صراحة - و«أي» من طريق المعنى الثابت الحاضر فيه - ومن طريق صراعات المعال لتلبية^(٢٤). وكل ما يحقق النص في قوله صريحه سيقوله الفسر. إن ذلك النوع من التفسير يختلف ككل المراقبة طريقة النقد الإنجليزي - الأمريكي، التي تهدف إلى إبراز عنصر الوحدة والرباط للنظم في العمل الفني، والتي تقتصر - حتى في حالة بعض الأعمال المعقدة، مثل قصيدة الأرض الحراب، وألفريد «إدرا بلوند» - أن كل التناقضات والإشارات والإجمادات وبماطن الغموض تخضع لنمط واحد مشتق مفهوم ينظمها جميعاً. ومنهج التفسير التفكيكي يمكن أن يحقق مفعلاً آخر؛ إذ إننا يمكننا توظيفه لا لاكتشاف التناقضات المهمة في داخل النص فحسب، ولكن أيضاً لكشف عن تفرقه من مناهج التفسير الأخرى، التي ترفض أن تأخذ في الحسبان الدلالات السياسية للنص. إن إطار النقد التفكيكي الأيديولوجي يتميز بلمحسين

السياسية الكاتبة أو الوعي بها. فالنقد الماركسي يضع النص في إطار نظرية اجتماعية، يكشف عن معنى خاص غير مقصود، ويحاول تفسير النص تفسيراً رمزياً يرتفع - كما رأينا في النقد الماركسي لرواية «الطاعون» - إلى مرتبة التصريح السياسي على مستوى الرمز. ويمكننا أن نرى كيف يتم ذلك إذا تأملنا تفسير «ماشيري» لأعمال «فيرون». يؤكد «ماشيري» أن «تيمات» والاستكشاف الواضحة في أعمال «فيرون» تعكس آمال الطبقة البرجوازية في فهم الطبيعة، وقد نفوذ الإمبراطورية الفرنسية الاستعمارية عن طريق العلم والصناعة. إن الأناكار الأساسية في أعمال «فيرون» هي: الرحلة - والاختراعات العلمية - والاستعمار^(٢٥). وهي أفكار ترتبط ارتباطاً طبعياً بالطبيعة من ناحية، وبالإمبراطورية الفرنسية من ناحية أخرى. و«فيرون» لا يبالغ في المعادة فكرة للمجهول؛ أي أنه يبرز قدرته في السيطرة على العالم علماً أو مهتماً أو رجلاً ثرياً - يقوم بفتح العالم المعلوم وضمه إلى أساطيره. تختلف اختلافاً مهماً في رواية «دانييل ديفو»؛ فهي (١٨٧٥)، التي بعدها توعية على رواية رويستون كروزو وفكرتها الأساسية، فالجزيرة - مثل المستعمرة - مكان سهل فيه منذ البداية التحكم في العناصر الأيديولوجية بالنسبة للطبيعة، أو الصناعة، أو العلم، أو المجتمع، أو العمل... وقلم جراً. وفي الرواية يقدم لنا «فيرون» جزيرة يتألف من تصوير مواردها الطبيعية. ولكن رواية «فيرون» تختلف اختلافاً مهماً في رواية «دانييل ديفو»؛ فهي لا تصور، كما فعل «ديفو» في رويستون كروزو، بظلال فردا يحاول أن ينشئ مجتمعه، بل بمجموعة من البشر تأتي بهم الأمواج على شاطئه جزيرة بعد فرق مسيحيين، فيسرعون في تحويل جزيرتهم إلى أمريكا أخرى جديدة، وذلك عن طريق إنشاء المصانع البدائية، واستخدام الكهرباء، وإنشاء جهاز الاتصال البرقي، الذي يصلهم بقوة حادشة تسمى نفسها «الكابتن نيمو». واتصال المجموعة بهذه القوة الفرنسية بكسر خط القصة الأساسي، ويعتقد تحقيق الأيديولوجيتها؛ إذ هو يفرض على القارئ تفسيراً جديداً ومفهماً لما يحدث. فالجزيرة التي وصل إليها التاجون لم تكن جزيرة عادية في حالة الطبيعة البرية، بل كانت جزيرة مصطنعة؛ حتى تجارب تسكتة قوة مجهولة، ترسل إلى التاجين عند وصولهم صمتواً به أمتعه وأهليته. والقصة هكذا تتألف أي مفهوم للجزيرة حتى على أبسط المستويات. فالجزيرة - بعد دخول هذا العصر الجديد إليها - لا تبدو كأنها ملك للمجموعة. فبدلاً من أن تحكم المجموعة في الجزيرة، تحكم الجزيرة فيهم؛ أو بمعنى أصح - كما يتضح فيما بعد - بتحكم فيهم «الكابتن نيمو»، الذي يخفيه في أعماق بركان، والذي صمم، كما يفعل الفنان، النيكور الذي يجهد بهم - أي الجزيرة كما وجدوها. وعندما يوت «نيمو» تخفى الجزيرة من وجه المحيط. وهكذا يمثل «نيمو» في الرواية نوعاً آخر من العلم أو للمعرفة تختلف من معرفة الإنسان وعلمه، أو شكلاً من أشكال الإله أو العناية الإلهية. فهو على حال - يتفلسف أسطورة التقدم العلمي التي تتضمنها فكرة الاستعمار. وهكذا نجد أن الكتاب لا يعبر أساساً حول فكرة

سبل تحقيق هذه الأهداف تصور لنا الشخصيات في الرواية بطريقة تثبت أن كل شخصية تحمل نمطا أخلاقيا ثابتا، يتحكم في تشكيل ملامحها. وقد تصور لذلك أن رؤية آدم يتم تدبيل وتأكيدا والتعا للأيديولوجية الرجوانية الإنسانية؛ ففي نهاية الرواية نجد أن الكتابة قد اجتشت الأنيابة والذاتية من جلوسها، فقد تعلم آدم يدع عن طريق الممانعة فضيلة التصايف مع الآخرين، واظهت أحواله المادية في الوقت نفسه، في حين يسوء مصيره أرثر رينتون، الذي يتنص إلى طبقة النبلاء قوى الأسلاك، والمسلم لم يستوعب درس التصايف. هذا السبب يقول الجيف إن الرواية تنصير للإنسانية المادية التي دعا إليها «ماتيو أرثولد» ضد العبرانية التي صيغت مذهب «الميثودية» الذي للتشد، وتصور عالما يحكمه الدين المعرق. ويظل مثل هذا التفسير للرواية متفعا «مادعا ملتزمين بإطار الأيديولوجية الإنسانية في قرامتها وفهمها. ولكن مثل هذه القرام لا ترضى «ويدوسون» وأتباعه بطبيعة الحال. والان سنرى كيف يطرحون «خوفج للمعارضة» أي نموذج التفسير للمعارض، الذي يكشف التناقضات الفكرية في الرواية. إن الكتابة تنصير عن الواقعية أحيانا، كما يحدث في حالة إلفاد «هين» من الإعدام في آخر لحظة. لماذا لم نعد «هين»؟ فالذي جعل الكتابة تحفف الحكم عليها من الإعدام إلى النفي؟ لم تدم قضيتها ثم فيها في رحلة العودة إلى إنجلترا؟ والسبب - كما يقول «ويدوسون» - أن الكتابة ترفض أن تعترف بأن «هين» قد أصبحت «معارضة». وربما كان السؤال التال أكثر دلالة: لماذا لا نصف لنا الكتابة كيف يحصل «أرثر» على إذن إيقاف تنهال حكم الإعدام في «هين»؟ ويقدم «ويدوسون» الإجابات التالية: تحت الكتابة «هين» لأن «هين» قد استندت غرضها بوصفها جزءا من مشروع الكتابة الأخلاقي، ومن ثم فقد وجب إكمالها من ساحة الصراع. كذلك تنقل الكتابة «هين» من الإعدام لأن وحشية الإعدام بالشنق تتعارض مع فلسفة الرواية الإنسانية. كذلك تنقل الكتابة شرح كيفية حصول «أرثر» على أمر إيقاف حكم الإعدام لأن أي توضيح كيفية استغلال «أرثر» لغرفته وإماتازاته الطبقية في إنقاذ «هين» وشرحه يستعارض مع سياق الرواية؛ ولأنه سيضيف إلى النص بعدا جليدا - هو بعد الحياة العلة (وبخاصة الدور الذي يلعبه الفقرة الطبقى فيها). إن دخول هذا البعد الجديد قد يمثل خطرا على رؤية العالم التي نروجها «جورج إليوت» - أصف إلى ذلك أنه يمثل خروجا عن بؤرة التركيز في الرواية.

والكتابة كذلك تنقل تماما الإشارة إلى دلالات «الميثودية» ما هي حركة اجتماعية قوية، كان لها تأثير كبير في لندن في تلك الحقبة. إن «الميثودية» تصل إلينا على لسان «دينا» التي تقطن منطقة «هيسلوب» ألريفي. وهكذا يلزم الفقاد «جورج إليوت» لوما ضمنتها لأنها استنتت من عالم رواجها، للجمعات الصناعية في المدينة.

وعلى الرغم من ذلك فإن وجود «دينا» في الرواية... يستعصر بطوره السياقات الغالبة من النص، التي توجد خارج النص. ويطور «ويدوسون» فكرة السياق الاجتماعي للمعرفة «الميثودية» التي خلقتها الكتابة، ويقدم بيض التفصيل عرضا لتاريخها هذه الحركة منذ بداية انتشارها بين أفراد الطبقة المعلقة في الحقبة التاريخية

السامين: أولها هجوم على أنواع النصير الإنسان أو الأخلاقي للنص؛ وثانيها اعتقاده بأن رؤيته الحاضرة للتاريخ والسلمة، التي تنبع من النظرية الماركسية العلمية، تستطيع أن تهم النصيرات الأخلاقية والإنسانية للعمل. وتتضح هذا للنسبان السامين أن النصير التاريخي الدقيق الذي قام به «ويدوسون» وأغرون لرواية آدم يد، التي كتبها «جورج إليوت»^{١٧٧}. وكان هدفهم في هذا النصير هو دحض المنهج التقليدي في نصير النص الذي نأثر بالناقد الإنجليزي ف. ر. ليفيز - ذلك المنهج الأخلاقي الذي يرد الأعمال الأدبية إلى معايير أخلاقية ثابتة ومغترضة، وإلى القيم الجماعية المتحصرة التي تقوم على الإيمان باستقلال الروح الإنسانية، على نحو لا يدع مجالاً لأي تفسيرات تبسيطية تقوم على فكرة الحمية الاقتصادية أو صراع الطبقات - ذلك المنهج الذي حاول أن يستحوذ إيديولوجيا على النص، ويعمله تعبيرا عن الحنين إلى ذلك وللجمع العضوي، الذي يمثل الفكرة الأساسية في كتابات «ليفيز» والتغذية.

يقول «ويدوسون» إن الأيديولوجية تظهر في النص على طريقة «ويجاسن ألويسوس» القيدالية في التنظيم السياسي، أي أن العمل يحفظ داخله بعد معين، عن الأيديولوجية التي تحكمه. أما الأيديولوجية نفسها فيعبرها «ويدوسون» بأنها «المعلقة الخيالية التي تربط الأفراد بأوضاعهم الحقيقية في الواقع». والأوضاع الحقيقية التي توجد في الواقع خارج النص يصورها المفسر في تعرضه للقرن التاسع عشر. ولكن كيف يربط في كشف المعلقة الجندلة التي تربط النص بسياقه والمفسر لذلك يرغب في كشف المعلقة الجندلة التي تربط النص بسياقه التاريخي، أي التي تربط «الواقعية» (بما هي أسلوب أدبي)، بالواقع المعلق الاجتماعي الذي تغمر «الواقعية» (بما هي أسلوب أدبي) أن طريق أو تبره، ولكنها، برغم ذلك، تستعصر ضمنا عن طريق أسلوبيا في النصيبين والتبسيط. وهكذا تطالع رؤية المفسر للتاريخ رؤية في المؤلف. فالنص يوصي بسياق أو موقف تاريخي، يقوم للمفسر بتعميد ملاحظه الحقيقية. ولكن نجاح هذا النوع من النقد يعتمد بصورة كبيرة على قدرة المفسر على الإقناع، بحيث يقتنا أن النص نفسه يوصي بالمالأ التي يجعلها المفسر فيه. وهكذا نجد أن «ويدوسون» يعترف بأن رواية آدم يده تعتمد في جميعها على نصير الأعمال والملاحظات الإنسانية التي تتعرض لها في ضوء فلسفة الواقعية الإنسانية؛ ولكنه يؤكد في الوقت نفسه - ميمنا المنهج نفسه الذي وجدناه عند «ماتيو رينتون» - أن انحصار النص إلى رؤية معينة يكشف بالضرورة عن قدر من «التوتر» والتردد، والإخفاق للتصدد، والتناقض في النص. والأصح هنا أن نقول إن المفسر - لا النص - هو الذي يكشف هذه التناقضات، لأن النص نفسه لا يستطيع أن يحدد مباشرة عن دلالته. وهذه التوترات والتناقضات تظهر عادة في النصوص التي تتوخى الصدق التاريخي. «فجورج إليوت» - مثلا - تحاول دائما أن تؤكد لنا أنها شاعرة أقسمت ميمنا على أن تقدم بصف الصورة التي انتمكت على مررة قطعا، والتي تؤكد ضرورة أن تتماثل مع البشر وتتحملم كما هم، دون أن نطالبهم بالمحال. ومعنى هذا أن «جورج إليوت» تستعظم الواقعية وسيلة تحت البشر على تفهم إنهم في البشرية والتماثل معهم - أي بوصفها شكلا وتطبيقا للفلسفة الإنسانية. «وواقعية» «جورج إليوت» تدعي لنفسها الصدق والأمانة، والورقة الكاملة، والصحة التاريخية. وهي في

التي يتعرض لها النص ، إلى تطورها إلى حركة محترمة بين أفراد الطبقة المتوسطة في زمن نشر الرواية .

إن أوجه القصور في رواية آدم بيد لا تنضج لنا إلا عندما نأمل هذا الإطار التاريخي خارج النص . إن صمت الكاتبة عن بعض الأمور ، وبكتها الخمد أو الأراضي لمعان معينة ، يند انتباه القارئ إلى وجود « بناء كامن » يجد من سيطرة الأيديولوجية الصريحة التي يمتتها العمل ، لأن هذا و البناء الكامن يمثل العلاقات الاجتماعية الحقيقية بالنسبة للعمل والقرعة الطبقية . « ويتبرز هذه العلاقات في أوضح صورة في الفروق الطبقة التي تجعل زواج « آرثر » من « هيك » أمرا مستحيلا . ومرة أخرى نجد أنه من الصعب أن نضع حدودا لكل هذا النوع من الضيق النفسي ، وإذ إن كل عمل فني يتضمن بالضرورة ذكرا ما للعمل أو لقوة الطبقة ، حل نحر يحمله حرفة للتفسير الماركسي . نحن نقول هذا أن تصاري الأعمال لا . إن النقد الماركسي يعمل من فكرة النص على تقبل هذا المنهج في التفسير الجدل معيارا لقيمتها الأدبية . إلا أن هذا يتطلب القسر وتشويه على هذا النوع من النقد ، من أفضل من الأعمال التي لا تسمح به . ولهذا السبب يجد « ويلسون » والأخرون أن رواية آدم بيد أفضل من رواية مبدع سالم لسر « أوليفانت » ، التي تتم مقارنتها بأدم بيد في الدراسة نفسها . إن آدم بيد ، عند إضحاها لهذا النوع من التفسير الماركسي ، تكشف عن عناصر مهمة في العلاقات الاجتماعية في منتصف العصر الفيكتوري ، خصوصا فيما يتعلق بالعمل ، والطبقة ، ووضع المرأة - وهي عناصر تتعارض الأيديولوجية السائدة صراحة في العمل وتهدمها .

في هذا النوع من النقد تكمن أهمية النص في الفتح الذي يجرى منه عند قراءته وتفسيره في إطار معين ، هو إطار النظرية الماركسية - أي في قدرته على أن يستخدم في إنتاج معنى يدعم النظرية الماركسية . وفي هذا النوع من التفسير يخسر القارئ بموقفه السبلي والأخلاقي . وقد تشكلت بطبيعة الأمر (وكما يدور المنهج الفكيكي) في حقيقة أي علاقات اجتماعية يصورها النص بوصفها علاقات تصلتنا من خلال تقاليد السرد المصطنعة و « الأساطير » التي تخلفها الاستخدامات اللغوية . ولكننا نذكر أيضا أن قبول هذا السرد أو ذلك التحليل التاريخي يضع قيودا على المعايير التي نقس بها التصور بعمامة ، بمعنى أن نشاط التفسير الذي يقوم على المقارنة ووصد التماثل والاختلاف بين عدد من النماذج ، ويتبع قراءة في العمل الأدبي ، يبرر نفسه بالتأثير الذي يجنده على القارئ .

فالأفكار التي تثيرها آدم بيد بصورة غير مباشرة - كما يقول « ويلسون » و« ملاكو » - تبدأ في تجييد النظرية الليبرالية الإنسانية التي تؤمن بها « جورج إليوت » ، والتي قد يؤمن بها القارئ أو القارئ ، بمجرد أن يبدأ القارئ في إقامة علاقات بين منظور النص ومفهوم التفسير . لأننا بمجرد أن نصبح على وعي هذه العلاقات ، نصفي إلى معايير القيم المتعددة - مثل الشفافية الأيديولوجية ، أو ارتباط الشكل الفني بمتاحته - معيارا جديدا هو قدرة النص على إثارة جدل بين العالم الداخلي الذي يصوره من ناحية ، وواقع وعلاقات الحقيقية في العالم من حوله في حبة تاريخية محددة ، من ناحية أخرى .

لذلك فإن قوة هذا النوع من التفسير تكمن في إحلاسه على أوجه التشابه والاختلاف بين « النص الداخلي » الذي يكشفه التفسير من خلال رسده للتناقضات الداخلية في الأيديولوجية الظاهرة من ناحية ، والسياق التاريخي الذي كتب فيه النص من ناحية أخرى . كذلك تكمن قوته في أنه يسوق حججا موضوعية ليدلل على أهمية إقامة هذا النوع من التماثل . ونتيجة لهذا النوع من التفسير تشيخ بؤرة النص . ففي حالة آدم بيد مثلا تتشغل بؤرة النص في التفسير من اهتمامات الفرد الواعية إلى و سياقات العلاقات الاجتماعية الحقيقية ، الذي يعيش بداخله . والمهدف من سياسة تغيير بؤرة النص هكذا هو الكشف عن « السلاشور السياسي » الدفين للنص - ذلك « السلاشور » الذي لا يعترف به النص صراحة ، والذي يمثل خطرا كامنا على « الوعي السياسي للنص » - أي على أيديولوجيته الظاهرة . والمقصر هنا بسلك سلوكا شبيها بسلك المحلل النفسي ، فهو يمتن فكرة محددة تبدو صحيحة من طبعة العلاقات الحقيقية في إطار ديناميات الأسرة مثلا ، ثم يتنقل في تأكيد أن الكتب التي ينتج عن الرغبة في خداع النفس أو عن « الوعي الزائف » الذي تغذيه المصلحة الذاتية - هذا الكتب هو ما يمنع القارئ من الاعتراف بصديق التحليل الذي يقدمه الناقد له وصحته . فإذا قبلنا أن الماركسي يمتلك حقا بصيرة نافذة في علاقة التاريخ بالنفس البشرية ، يصيح من الطبيعي أن ننظر إلى أي مقاومة للتفسير الذي يقدمه (كان يفضل أحد التفسير الأخلاقي على التفسير الماركسي مثلا) - تصبح مثل هذه المقاومة دليلا على محاولة التفسير والتضليل التي تميز الأسلوب البرجوازي الواقعي . ويؤكد الماركسيون أن أي محاولة لإقامة التفسير على أسس « الليبرالية الإنسانية » أو أخلاقية ، بعيدا عن التحليل السياسي ، تمثل محاولة هروب لن ينتج عنها إلا الكشف عن المزيد من التناقضات الذاتية الداخلية .

وكن أن يثير البعض عددا من الاعتراضات على المنطق الذي تقوم عليه هذه النظرية ، لأسبابه أنه يعتمد اعتمادا كاملا على التسليم بصديق النظرية الأعلى التي تحكمه ، والتي تقول بأن التاريخ يتحكم في شكل العلاقات الإنسانية وسماها . فقد يقول معترض بأن هذه النظرية التقليدية تقوم على التصميم الشديد ، وأنها تجد في النص معان لا يمكن أن تكون وجدت على ذهن الكاتب أو قرائه الأصليين . وقد يقول آخر إنها تطالب وضع النص في سياق تاريخي خالف لسياقه ، أو كان نحاو أن نقرر « العهد الجديد » في ضوء « العهد القديم » ، أو أن نبحت مع « إيلان وات » - في رواية وويلسون كروزو أو أعمال « ديفو » بعملة من الخطوط العريضة لظنيرة « طرون » في علاقة الدين ببناءة الرأسمالية^(٣٧) ، أو كان نحاو أن نخضع تاريخ حيلة « هاملت » في ضوء نظرية « فرويد » . إن الطبع الماركسي للتفسيرات النصية التي تعرضنا لها حتى الآن يتلبر حقيقة في افتراضها جميعا بأن أي ممان خفية يكشفها القارئ ستعارض بالضرورة الأيديولوجية السائدة ، أو البرجوازية ، أو الأيديولوجية الطبقة الحاكمة . ومن الواضح بالطبع أن النظرية الماركسية في تطوير الرأسمالية ، وفي الصراع الطبقي ، وهلم جرا ، مستمارة بالضرورة مع الأيديولوجية الصريحة التي تبرع عنها التصور الليبرالية في القرن التاسع عشر .

هوامش :

١. I. A. Richards and the "Fortunes of Critical Theory", *Essays in Criticism*, Vol. XXX (July 1980), No. 3, 198ff.

(٢٢) حول التعميمات انظر : R. Fowler, *Literature as Social Discourse* (London 1981, Ch. 6 *Passions, Logistics and the Novel* (London 1977), وكذلك المؤلف نفسه ، ١84-9.

(٢٣) I.A. Richards, *Practical Criticism* (1929; reprinted London (٢٣) 1964), 278.

(٢٤) T.S. Eliot, *Shakespeare and the Stoicism of Seneca* (1927), in *his Selected Essays* (London 1951), 137

(٢٥) المرجع السابق ، ص ٢٥٨

(٢٦) F. Mulhern, *The Moment of Scrutiny* (London 1979) .

وكذلك : J. Peckole, *The Critical Twilight* (London 1978) .

(٢٧) R. Barthes, *97E* (Paris 1970), 211 .

دَل الكتاب نفسه ، في صفحة ١٠٢ وما يليها ، يناقش بارت فكرة القناع بوصفها فكرة بروجيوزية .

(٢٨) B. Thorne and N. Healey (eds) *Language and Sex: difference: essence and dominance* (Rowley, Mass. 1975) .

وكذلك : R. Lakoff, *Language and Women's Place, Language in Society*, 2 (1973), 45-80.

(٢٩) C. Beisey, *Critical Practices* (London 1980), 42 .

(٣٠) R. Barthes, *Système de la mode* (Paris 1967), 265 .

(٣١) C. Beisey, *Op. Cit.*, 47 ff.

ولَ هذا تَقَنَ يَيسَى مع الأداة التي طرحها ج . ويلسون في كتابه *لُك*

القناتر الأعلامية

J. Williamson, *Decoding Advertisements* (London 1978).

(٣٢) المرجع السابق ، ص ٤٧ -

(٣٣) المرجع السابق ، ص ٤٩ .

(٣٤) Annette Lavers ترجمة R. Barthes, *Mythologies* (Paris), 173.

إلى الإنجليزية التي نشرت في لندن عام ١٩٧٢ ، ص ١٠٠

(٣٥) المرجع السابق ، النسخة للترجمة إلى الإنجليزية ، ص ١٠٠

(٣٦) المرجع السابق ، ص ١٧٤

(٣٧) المرجع السابق ، ص ١٧٥

(٣٨) P. Thody, *Reinhold Barthes: a conservative estimate*, (London 1977), 42

(٣٩) انظر : I. A. Richards, *Practical Criticism* (1929 reprinted, Lon- don 1964), 53 ff.

(٤٠) J. Fiske and J. Hartley, *Reading Television* (London 1978), *Pass* sion, esp. 116 FF and 124 FF., 190 F.

(في أماكن متفرقة ، ص ١١١ وما يليها ، وص ١٢٤ وما يليها ، وص ١٩٠ وما بعدها) .

(٤١) المرجع السابق ، ص ٤١ والصفحات التالية :

(٤٢) R. Barthes, *Le Plaisir du Texte* (Paris 1973), 5 (Barthes, *The Pleasure of the Text*, Trans. R. Miller, (London 1976), 32).

(٤٣) انظر : J.L. Sammons, *Literary Sociology and Practical Criticism* (Bloomington and London 1977), 60.

ورغم أنني اعتمدت أساساً على هذا المرجع إلا أن هناك مصادر أخرى انظر

ملا : R. Williams, *Marxism and Literature* (Oxford 1977), 13 .

وكذلك : C. Slaughter, *Marxism, Ideology and Literature* (Lon- don 1980), 81 F., 187.

(٤٤) حول رأي ماركس في الرومانسية باختبارها واما لا يبررها الفارضية انظر : Slaughter, *Op. Cit.*, 9.

(١) في بعض الأحيان يتم إعداد النص نفسه بحيث يتناسب وأهداف مؤسسة بعينها ، كما يحدث على سبيل المثال في المؤسسات التعليمية التي تعيدل المصنوع الأدبية التي يستخدمها طلبة المدارس . انظر الدراسة التي قام بها R. Bulbar بعنوان :

"An example of literary work in France: George Sand's 'La Mare audiable' - The Devil Poof' of 1846 .

والتي تعرض فيها لهذا الموضوع . وقد نشرت الدراسة في *The Sociology of Literature* : 1949, F. Barker et al. (eds.), (Goltchester, 1978)

وقد ناقش تأليف الدراسة T. Bennett في كتابه *Formalism and Marxism* (London, 1978), 158 ff.

(٢) انظر : E. D. Hirsch, *The Aim of Interpretation*, (Chicago, 1976), 120

وحول المصنوع القانوني انظر :

S.C. Yeazell, "Convention, Fiction and the Law" *New Literary History*, Vol. XIII (1981), No. 1, 89 ff.

(٣) حول موضوع التصح والتوجيه انظر : O.P. Gouttair, *Practical Reasoning*, Oxford, 1963 Ch. 5, 66 ff.

(٤) R. Goss, *The Idea of a Critical Theory*, (Cambridge, 1981), 23.

(٥) المرجع السابق ، ص ٢٢ .

(٦) يرتبط هذا الاتجاه على وجه الخصوص بأعمال الناقد Jürgen Habermas

انظر : R. Goss, *Ibid.*, 12 ff., 31.

(٧) المرجع السابق ، ص ١٤

(٨) المرجع السابق ، ص ٢٠ وما بعدها .

(٩) انظر المرجع السابق ، في أماكن متفرقة ، وبخاصة في ٢٩ وما يليها .

(١٠) انظر : T. Eagleton, *Criticism and Ideology*, (London, 1976), 44-63.

وكذلك : B. Sharratt, *Reading Relations*, (Brighton, 1982), 57 .

حيث يناقش كل من الكاتبين بعض مبادئ النشاط الأدبي للماركسي في المجتمع .

(١١) انظر : G. Watson, *The English Ideology* (London, 1973) .

حيث يعرض الكاتب لفطاعة السلفية التي ميزت علاقة الروائيين الإنجليزي بالأنشآت السياسية في القرن التاسع عشر .

(١٢) حول علاقة الأدبولوجية بالمتصورات المختلفة لطبيعة البشرية انظر - على سبيل المثال : E. Fischer, *Art Against Ideology*, (London, 1969), esp. 77-134.

(١٣) المحلقات بتاريخ يونيو ١٩٥٦ ، وقد نشر في الجزء الخامس بالبر كامي في كتاب : *Theatre, racism, nouvelles*, ed. R. Quillot, (Paris, Pléiade : 1962), 1973 ff.

(١٤) C.C. O'Brien, *Canons* (London, 1970), 47 ff.

(١٥) P. Thody, *Albert Camus*, (London, 1961), 106.

(١٦) D. Caste, *The Elements* (London, 1972), 81 .

(١٧) انظر تفصيلات هذا الجدل في : J. Cruickshank, *Albert Camus and the Literature of Revolt* (London, 1959), 120 ff.

(١٨) J. P. Sartre, *What is Literature?*, Translated by B. Frechman (London 1950), 14

(١٩) George Orwell, *The Road to Wigan Pier* (Harmondsworth 1962), 93. Cf. 116 f.

(٢٠) قارن المقطع من رواية لورويل يوفف جمع بقايا التعم في جنوب مقاطعة ويلز في الفترة نفسها في مرجع : Brunson and M. Heilmann, *Britains : in the 1930s* (London, 1973), 67.

وحول علاقة الرواية التاريخية بالأدلة انظر : A.C. Danto, *Analytical Philosophy Of History* (Cambridge 1965), Chs. 4 and 6.

(٢١) حول التفرقة بين مفاهيم التفسير والمعادلة التي يجرع منها النص ، ومحاولة الناقد

- (Ibid., 288f.)
(Ibid., 294; cf. 305)
(Ibid., 303)
(Ibid., 324)
(Ibid., 334)
(Ibid., 344)
(Ibid., 348)
F. Jameson, *Op. Cit.*, 20.
T. Eagleton, *Op. Cit.*, 16.
P. Macherey, *Four Uses of Theories of the Production of Literature* (Paris 1966), 66.
(Macherey, *A Theory of Literary Production*, trans. G. Wall, London 1978, 52)
(Ibid., 103)
(Ibid., 84)
(Ibid., 113)
(Ibid., 92L)
انظر كتاب تيري إيجلتون (Terry Eagleton) المذكور سابقاً ، ابتداء من صفحة ٩٠ حول علاقة ماشريري بعالم النص سميجون فرويد .
P. Macherey, *Op. Cit.*, 190 .
C. Belsey, *Critical Practice*, (London 1980), 108.
T. Bennett, *Op. Cit.*, 25.
C. Belsey, *Op. Cit.*, 109.
F. Jameson, *Op. Cit.*, 48ff.
(٥٧) المرجع السابق ، ص ٢٨٨ .
(٥٨) المرجع السابق ، ص ٢٩٤ و ٣٠٥ .
(٥٩) المرجع السابق ، ص ٣٠٣
(٦٠) المرجع السابق ، ص ٣٢٤
(٦١) المرجع السابق ، ص ٣٣٤
(٦٢) المرجع السابق ، ص ٣٤٤
(٦٣) المرجع السابق ، ص ٣٤٨
(٦٤)
(٦٥)
(٦٦)
(٦٧) المرجع السابق ، ص ١٠٣
والترجمة الإنجليزية ، ص ٨٤
(٦٨) المرجع السابق ، ص ١١٣
والترجمة الإنجليزية ، ص ٩٧ وبعدها
انظر كتاب تيري إيجلتون (Terry Eagleton) المذكور سابقاً ، ابتداء من صفحة ٩٠ حول علاقة ماشريري بعالم النص سميجون فرويد .
(٦٩)
(٧٠)
(٧١)
(٧٢)
وانظر أيضاً :
(٧٣)
P. Widdowson, Paul Stigant, And Peter Brook. "History and Literary Value" *Literature and History*, V. 1 (1979), 2ff.
I. Watt, *The Rise of the Novel* (Harmoodsworth: 1963), 62 ff. (٧٤)
F. Jameson. *The Political Unconscious* (London 1981), وكذلك : 96.
وفي هذا الكتاب يقول المؤلف إن الحركة الرومانسية كانت لحظة خاضعة في تاريخ الكفاح ضد الرأسمالية . ويطبقه المؤلف لتسم معظم هذه التعميمات باندر من السلسلة - ويقتبس Butler في أماكن متفرقة من كتاب *Romans And Reactionaries* (Oxford 1981)
عمل الانتقادات السياسية لشعراء ينتمون لحركة الرومانسية في إنجلترا .
(٤٨) انظر : L. Trotsky, *Literature and Revolution*, (Ann Arbor 1960), 242 f.
(٤٩) انظر : K. Marx and F. Engels, *the German Ideology* (London 1967), 64 f.
(٤٧) انظر J. L. Sammons, *op. cit.*, 60.
(٤٨) مكملاً لحصص R. Genet لوكاش في كتابه *The Idea of a Critical Theory* (Cambridge 1981), 24 .
وانسار إلى كتاب لوكاش *Geschichte und Klassenbewusstsein* (Newred and Berlin 1968), 87, 141, 148 ff., 357 ff.
(٤٩) يترض النقاد للاركسيون كثيراً في كتابهم لملامح النصوص بالأيدولوجية السائدة . فعمل سبيل المثال ، انظر : T. Eagleton, *Criticism and Ideology*, London 1976, Ch. 3, 64-101 .
وانظر أيضاً :
(٥٠) G. Lukacs *The Historical Novel*, (Harmoodsworth 1969), 96f.
(٥١) C. Slaughter, *op. Cit.*, 129
(٥٢) J. Bennett, *Formalism and Marxism*, (London 1977), 39
(٥٣) G. Lukács ., in D. Craig, (ed.) *Marxists on Literature*, (Harmoodsworth 1965), 285.
(Ibid.)
(٥٤) المرجع السابق .
(٥٥) المرجع السابق ، ص ٢٨٧
(٥٦) المرجع السابق ، ص ٣٢٢

الخطاب الشعري بوصفه أيديولوجية أنتوني إيستوب

ترجمة : حسن البنا

تقديم : الترجمة التالية لفصل من كتاب بعنوان « الشعر بوصفه خطابا » ، Poetry As Discourse ، مؤلفه أنتوني إيستوب Antony Easthope . والكتاب منشور حديثا (١٩٨٣) في سلسلة New Accents التي يقوم على تحريرها تيرنس هاوكس T. Hawkins .

أما السلسلة ، كما يشير المحرر العام لها في كل كتاب منها ، فتتصلص لمواجهة عالمة التفكير الذي يؤثر على طبيعة الدراسات الأكاديمية ، التي يفترض أنها تمكس مجتمعا وتساعد على صياغته . ويتضح هذا الأمر في مجال الدراسات الأدبية بصفة خاصة ، ومن ثم تأتي أهمية الكشف عن الفرضيات والمسلطات الموروثة من الماضي في هذا المجال ، وبصفة خاصة تلك التي لم تعد تبدو مناسبة للواقع الذي يعيشه جيل جديد . والسلسلة New Accents تحاول أن تقوم بدور إيجابي في هذا الوضع ، بالعمل — من خلال كتبها — على تشجيع عملية التفكير بدلا من مقاومتها ، وتوسيع الحدود القائمة حديثا لتجديد الأدب ودراسه الأكاديمية بدلا من تثبيتها . وبالإضافة إلى ذلك تهتم السلسلة بالتعليق على أهم مناطق الاهتمام البارزة حديثا ، من طرق تحليل ، ومفاهيم ، أفكار جديدة حول طبيعة الأدب وصوره في علاقته بالمجتمع ، وكذلك تلك الخاصة باللغة .

والكتاب كذلك ينطلق إلى قراءة التقليد الإنجليزي — من شكسبير إلى إليوت — بوصفه خطبا مفردا ، ملتزما بافتراضات معينة من اللغة ، والمجتمع ، والفردية ، ومنكروا افتراضات أخرى . وإن أساسا ثابتا للمبدأ الذي يقوم عليه الكتاب يمكن العثور عليه في الصفات الشكلية للشعر ، وبصفة خاصة في استخدام الوزن الإيقاعي ، واستخدام التنكيك شعري يغطي أثر الصوت الفردي للكلم « حقة » . وتؤخذ التفرعات التاريخية في الخطاب في الحسبان من خلال تحليل تفصيلي لشكسبير ، وويب ، وورذووث ، وأليوت ويانون .

والفصل الذي ترجمه هنا يحمل عنوان « الخطاب [الشعري] بوصفه أيديولوجية » Discourse As Ideology . وهو مثل كل القصور الثلاثة الأولى ، يتكون من ثلاثة أجزاء : الأول يحمل عنوان « الاستقلال النسبي للخطاب الشعري » The Relative Autonomy of the Poetic Discourse (ص ٢٤-١٩) ، والثاني عنوانه « للمعبد والخطاب الشعري » Materialism and Poetry (ص ٢٤-٢٢) ،

أما مؤلف هذا الكتاب فيعمل محاضرا للإنجليزية في معهد مانشستر للفنون بإجلترا . وقد صدر الكتاب عن دار Methuen بلندن ونيربورك . وهو يتكون من جزئين : الأول بعنوان « نظرية للخطاب » ، ويشمل ثلاثة فصول : الأول بعنوان : « الخطاب بوصفه لغة » ، والثاني هو الذي ترجمه هنا ، أما الثالث فهو بعنوان « الخطاب بوصفه فاعلية » . والجزء الثاني من الكتاب يحمل عنوان « الشعر الإنجليزي » ، ويشمل سبعة فصول ، يمد الأخير منها خلاصة . والجزء الأول نظري في أساسه ، أما الجزء الثاني فهو تطبيقي . والكتاب يحاول أن يجال الشرح بوصفه خطبا شعريا ، وهذا يكون ممكنا — كما يشير التعريف بالكتاب — من خلال مفهوم للخطاب بوصفه شكلا يتحدد فوريا من خلال اللغة الأيديولوجية والفاعلية .

✻ فصل من كتاب : « الشعر بوصفه خطابا » لأنتوني إيستوب
Antony Easthope, Poetry as Discourse, New Accents, Methuen, London, New York, 1983.

والثالث والأيدولوجية بوصفها وضعا فاعلا « Ideology as Subject Position » (ص ٢٤ - ٢٩)

وقد حرصت جهدي في ترجمة هذا الفصل على أن أحافظ على الصورة التي قلّعه المؤلف بها ، من حيث الشكل للتصل بطريقة وضعية لغويته وإشاراته ... كما سوف يتضح ... داخل النص نفسه ، ومن حيث المحتوى للتصل على فهمي للنص من ناحية ، وصالوقي أن أنقله إلى لغة عربية سليمة ومفهومة من ناحية أخرى . وقد حاولت أن أضرب بعض المراسم في نهاية الترجمة ؛ وهي لتوضيح بعض إشارات المؤلف ، أو للتعريف ببعض العبارات والأصطلاحات التي ذكرها . ولم أذكر داخل الترجمة مقابلات إنجليزية إلا إذا كان الأمر يتعلق بتلم غير معروف في العربية بصورة شائعة ، فإني أكتبه في هذه الحالات

الخطاب الشعري بوصفه أيديولوجية

« إن قليلا من الشكيبية يهصد المسره من
التاريخ ... وكثيرا منها يقرب الموه منه ثانية .
رولان بارت
من كتاب « أساطير »

في كل عصر لا تكون الأفكار السائدة أكثر من تعبير مثالي عن العلاقات المادية البسيطة (ماركس وإنجلز ١٩٧٠ ، ص ٦٤) ، فهي ليست إلا هذه العلاقات ذاتها في صورة « مثالية » ، ومن ثم تعد إلى حد ما تعبيراً له استقلالية :

« كل طبقة جديدة تضع نفسها في مكان طبقة حاكمة قديما ، تكون مضطربة ، مجردة إلى حد ما ، إلى أن تتصور مصلحتها بوصفها المصلحة العامة لكل أعضاء المجتمع ؛ أي أنها تغير من نفسها في شكل مثالي . إن عليها أن تمسح أفكارها شكل العمومي ، وتتصورها بوصفها الأفكار الوحيدة المقبولة ، والمشروعة على نحو شمولي . » (السابق ، ص ٦٥-٦٦)

إن الأيدولوجية لا تنعكس ، البنية الاقتصادية للمجتمع . ولكن تكون هذه « الأفكار » مؤثرة بوصفها أيديولوجية عليها أن تنسج إلى « شكل شمولي » في محاولة لملء كل « المجال » الفكري المتاح . إن للأيدولوجية في « ثنائيات » الشكل ، و « المحتوى » استقلالاً ، رغم أن هذا الاستقلال ذاته يعود ليعتلق بمصلحة الطبقة . إن الأيدولوجية يجب أن تعمل بوصفها أيديولوجية وليس شيئاً آخر . واستقلال الأيدولوجية ، الذي يتضمن بالطبع استقلال الأشكال الأدبية والشعر ، يمكن أن يُفهم من خلال بعض البراهين والشروح التي قدمها إنجلز لنظرية القاعدة والبنية فوقية . لإنجلز يكتب (في خطابات إلى بلوخ وشوميتز) أن « إنتاج حياة حقيقية وإعادة إنتاجها

الاستقلال النسبي للخطاب الشعري

في الافتراض أن الشعر يتحدد فقط بالتكرار وتكثيف الدال ، تتطابق مقالة باكيسون^(١) والتقليد الشكل الروسي . ولكنه الأمر نفسه من حيث كون الشعر دائماً بمثابة خطاب شعري ، يتكشف ... من ثم ... عن إمكانات وحدود ذات صبغة تاريخية . إن الخطاب ، في صياغة سورسيه ، حقيقة اجتماعية ، وهو أيضاً حقيقة اجتماعية ؛ فللتحديد اللغوي يتضمن بشكل متزامن تحديد أيديولوجيا . واستنتاج البوت أن « الأثر تكون لها بينها نظاما مثاليا » صحيح في تأكيد التماسك الدال للخطاب الشعري . ولكنه من الخطأ أن نفهم هذه الاستقلالية بوصفها مثالية ، متعالية ومطلقة ، وليس بوصفها مادية ، تاريخية ونسبية .

وقد أدرك جراهام هوه G.Hough أن في القول بأن النقد الأدبي يجب أن يكون قادراً على إعطاء بعض التقدير الواضح لملاقة الأدب بالنظام الاجتماعي ، يتطلب بعض التطبيق للماركسية (١٩٧٠ ، ص ٥٧) . وفي الوصف الكلاسيكي لهذه العلاقة : « تكون البنية الاقتصادية للمجتمع » قاعدة ، أو « الأساس الحقيقي » ، الذي عليه تقوم بنية فوقية قانونية وسياسية . « إن الأشكال الإيديولوجية (ومن بينها الشعر) هي بعض « الأشكال الأيديولوجية » ، « د الوصي الاجتماعي » للتصل بالبنية الاقتصادية والمحدد بها في القاعدة . (ماركس وإنجلز ١٩٥٠ ، ١ ، ص ٣٢٨-٣٢٩) . والشعر بوصفه شكلاً أيديولوجياً غير مطابق للمفاهيم الاقتصادية ، لأنه لو كان مطابقاً لما لم يكن النظر إليه بوصفه شيئاً منفصلاً عنها . وعلى الرغم من أنه

أندرو كولير Collier على النحو التالى :

« عند ماركس ، يمثل التكوين الاجتماعى بنية ...
تحدد الطبيعة الاجتماعية لعناصرها ، والتناقضات
بينها . وتتضافع عناصرها بوصفها موجودة مادية
تخضع لقوانين طبيعتها المادية ذاتها ، ويوصفها أطرافا
لما تقاتل اجتماعية تحتل فيها أدوارا محددة تتولد عن
البنية » . (كولير ١٩٧٩ ، ص ٣ ، ص ٧٧) .

فى هذا العرض يكون الشعر ، بوصفه عنصرا فى كيان بنية
اجتماعية ما ، خاضعا لقوانين طبيعته الخاصة به ، وطرفا أيضا
فى علاقات اجتماعية . وفى عبارة أخرى ، فإن ما يجعل الشعر شعرا
هو ما يجعل الشعر أيدولوجية .

الملهب المادى والشعر .

إن عمل ألتوسير^(١) يمثل فى أنه أحد صياغة المفهوم للماركسى
للاستقلال النسبى ، مؤكدا قنوتين « التماسك داخليا » فى أى
عالمية . وفى أعقاب هذا أصبح واضحا أن أنواع الحطاب المختلفة
ووسائل التمثل فيها كذلك صار لها استقلالها الخاص . وقد تمَّ
الاعتراف بهذا عندما أصبح يُشار إليها بوصفها علميات دالة . (انظر
هيت Heath ١٩٧٤ - ص ١٢٠) . ولكن عند التحقق من هذه
الاستقلالية تثار مشكلة العلاقة بين الممارسة الأيدولوجية والممارسة
الدالة ؛ بين « الأيدولوجى » و « الإستطلى » . إنها مشكلة يركز
تيرى إيجنستون الحديث عليها بصورة متصلة فى كتابه ، النقد
و الأيدولوجية (١٩٧٦) .

إن الصعوبة تتمثل فى أن هذا التمييز يصل بها هو قائم بين
« المحتوى » و « الشكل » ، ويتأسس على وجهة النظر التى ترى أن
النص « وإن كان هذا بشكل غير مباشر » شفاف وقادر على أن يعكس
أو يمثل شيئا خارجيه ، والد « شىء » فى هذه الحالة يعد أيدولوجية .

ولكن « المحتوى » و « الشكل » لا يمكن أن ينفصلا ، سواء
بوصفها ممارسة أيدولوجية وعلمية دالة ، أو بوصفها الأيدولوجى
والإستطلى . إن نقض هذا الموضوع مرة أخرى يكمن فى حقيقة
أسبقية الدال . إن الملولات ، سواء بوصفها معان « مدونة »
أو بوصفها أيدولوجية ، ومن جهة أخرى فإن الدوال يبنى الشعر عليها
ومنفصلة عنها . ولكن يمثل ما دورها الخاص فى تحديد
للملولات ، كما أنها يبنى أن تؤدى دورها فى عملية القراءة بحيث
تدفع بالملول إلى الوجود . والأيدولوجية ، بوصفها مدلولات
لا تتوقف إلا فى أنواع يبينها من الحطاب « للام هوليود ، أخبار
التلفزيون ، المناقشات البرلمانية ، الخ » . إنها لا تتحقق وبشكل
علم « لكنها » قادرة على أن تكون متواصلة بشكل شفاف خلال
الحطاب ، وإنما تتحقق فى أنواع من الحطاب بينها ، مستعدة على
النشاط الخاص الذى تقوم به وسائل التمثل الخاصة لإنتاج
الأيدولوجية . والواقع أن وسائل التمثل هذه ليست واسعة محابة
يمكن أن تستخدم بشكل متوازن فى نقل بعض الملولات
الأيدولوجية ، ولكنها فى الواقع مشكلة لصالح الأيدولوجية ؛ ولذا
فهى نفسها ذات صفة أيدولوجية .

« هو » العنصر الحامس يشكل مهائى فى التاريخ » ، وأن هذا العنصر
يؤكد نفسه أخيرا من خلال « التفاعل » مع العناصر السياسية
والأيدولوجية للبنية الثقافية « (ماركس وإنجلز ، ١٩٥٠ ، ص ٢ ، ص
٤٤٣) . ولماذا يكون للدولة - مثلا - بوصفها قوة سياسية « استقلال
نسبى » عن الأحوال الاقتصادية (السابق ، ص ٤٤٧) . وهذا
المفهوم قد ظفر بتحديد آخر ، وذلك بالرجوع إلى القانون بوصفه
شكلا من أشكال البنية الثقافية . وفى الدولة الحديثة يجب أن تكون
مجموعة مبادئ القانون تعبرا عن أحوال اقتصادية علمة (ومن ثم
قريبة من القاعدة) ، ولكنها يجب كذلك أن « تكون تعبرا متماسكا
داخليا ، لا يجتزل نفسه ، بسبب تناقضات داخلية ، إلى لا شىء » .
(السابق ، ص ٤٤٨) .

وهذا الوصف له آثار مباشرة فى فهم علاقة الشعر بالتاريخ ؛ أى فى
فهم فكرة الحطاب الشعرى بوصفه خطابا أيدولوجيا . فإذا كانت
الدولة ذات « الاستقلال النسبى » وكان قانون كلها يتعلق بالمجتمع
ويعمل بوصفه « تعبرا متماسكا داخليا » مثل القانون ، حيث يمكن
النظر إلى الشعر كذلك على أنه قائم بالتزام مزدوج تجاه وضمه التاريخى
وتجاه « طبيعته » الخاصة بوصفه شعرا . وفيما قدمه الفرنسى الماركسى
لويس ألتوسير من تأكيد لألاكر إنجلز وهو يصعد نتيجتها ، ينف
الشعر مثلا واضحا للممارسة الأيدولوجية التى تتحدد باستقلالها
النسبى .

وفى ثلاثينيات القرن العشرين ظهر عدد من الكتب التى تندرج
فلك التقليد الماركسى ، واتى انخزلت الشعر إلى شىء لا يعدو أن
يكون تعبرا مباشرا عن البنية الاقتصادية . ومن سبل المثال يقول
كيت كاستوروكيول Castorkeo الوهم والحقيقة أن بين أن البنية
المُحكمَة للدوليت البطول فى القرن الثامن عشر ترجع إلى مفاهيم
مستوردة ومعاصرة (١٩٤٦ ، ص ٤٨-٤٩) . والحطاب فى هذا هو
الافتراض أن التكوين الاجتماعى يمثل نوعا من الوحدة المضمومة ، حتى
إن أى تغير فى جزء واحد منها (التزلمات الماديات) يؤثر على كل جزء
آخر « متضمنا ذلك نهائيات الليت الشعرى » . وفى المفهوم
الألتوسيرى ، يكون المجتمع بنية لا مركزية فى السيطرة . وهى
لامركزية لأنها تتكون من ثلاث علميات أساسية (اقتصادية ،
وسياسية ، وأيدولوجية) ، لكل علم استقلالها ، ولكنها كذلك
شرط ضرورى ، وإن كان كافى ، لكل من الممارسين الآخرين ؛
فلا قيام لممارسة منها ، باختصار ، فى صورة مركزية . وهى بنية فى
السيطرة لأن الممارسة الاقتصادية تقرر بشكل نهائى أى واحدة من
الآخرين ، وفى أى وقت ، تكون سائدة ، (هذا وصف مختصر
بشكل حد ؛ وهناك وصف أكثر منه يتقدم تون بيت T. Bennett فى
الشكلية والماركسية ، مجلد مبكر للسلسلة الحالية ، ١٩٧٩ ، ص
٤٣-٣٦) . وبطريقة متناقضة تماما مع كتابات ماركس وإنجلز ،
يجعل ألتوسير من الممكن فهم الشعر على أنه له استقلالته ، ويوصفه
بشكل على المستوى التاريخى . فمن جانب يكون الشعر ممارسة متميزة
وعلومية فى استقلالها الخاص ، متطابق مع قوائمه وتأثيراته الخاصة ،
ونظاما تشكله « آثار » فيما بينها . ومن جانب آخر ، وفى الوقت
نفسه ، يكون الشعر دائما بمثابة خطاب شعرى ؛ أى جزءا من
التكوين الاجتماعى المحدد تاريخيا . وكلا الجانبين يشكل تزامنا خاصه

الإيمى بوصفه أيديولوجيا ؛ وذلك لكونه أساسيا وماديا من وسائل تمثل هذا الخطاب إلى حد بعيد .

إن الجزء الثانى من هذا الكتاب يبنى وجهة نظر تلعب إلى أن الخطاب الشعرى الإنجليزى منذ عصر النهضة نتاج للتاريخ ، محدد أيديولوجيا ؛ وهو يعد من هذه الناحية شكلا تاريخيا مهما ، ذا حدود مشتركة مع النمط الرأسمالى للإنتاج ويعتبه البرجوازية بوصفها الطبقة السائدة . ومن ثم فإنه خطاب شعرى برجوازي . وسوف يذهب البعض إلى أن تماسك الخطاب لا يكمن في استخدام الوزن الإيمى فحسب ، بل يكمن كذلك في « صياغة » محددة في الدال وفي وسائل التمثل ؛ في ثبات العلاقة بين العلق enunciation والمتعلق enounced . (وسوف يُشَرَح ههنا المصطلحان في الفصل الثالث)^(١) . ولقهم هذا ، نتاج إلى وصف مختلف لأيديولوجية . إن الخطاب الشعرى يجب أن ينظر إليه بوصفه أيديولوجيا ، لا لأنه ببساطة نتاج تاريخي ، ولكن لأنه نتاج يستمر في « إنتاج » القارىء الذى ، ينتج [بدوره] خلال قراءته في الحاضر .

الأيديولوجية بوصفها وضعا فاعلا :

إن التقليد الشعرى ممارسة تتمتع باستقلال نسبي . إنه خطاب خاضع لقوانين طبيعة للمدية ومكان في التاريخ . وهو لا « يمسك » التاريخ ، ولكن التاريخ مدون فيه على مستوى الدال . وبالتالى ، نقرأ ، إن الخطاب الشعرى نتاج للتاريخ . وهذه إشكالية أولى (أو بنية من الأسئلة والأجوبة) التى يمكن أن تبنى فيها الإشكالية . ولكن لما كان الخطاب الشعرى يتكون من لغة فهو دائما إنتاج قارىء ، وهذه إشكالية عظيمة . وكما يقول بارت : « في النص ، القارىء وحده يتكلم » (١٩٧٥ ، ص ١٥١ ، التأكيد في الأصل) ، برغم أن هذا طبيعة الحال لا يحدث قط بأسلوب تطوعي أو غير اضطرارى ؛ ذلك أن ما « يتكلمه » القارىء هو دائما نص تاريخي (حتى لو كان مؤلفا بالأسس فقط) ، وأن القراءة الفردية تحدث دائما داخل ممارسة للقراءة ؛ أى أنها مقروء اجتماعيا . إن السيف المستخدم في القرن السادس عشر ، وسويته القرن السادس عشر ، كلاهما نتاج للتاريخ . ولكن الفصيلة ، مكونة من دوال ، ينتجها القارىء في الحاضر بطريقة لا يمكن أبدا لسيف معاصر أن « ينتج » بها سيفاً يستخدمه .

إن هاتين الإشكاليتين ربما ميز بينهما ماركس في وصفه الكلاسيكى لصلاقة القاعدة والبنية القويمة . فمن ناحية تمتد « الأشكال الأيديولوجية » بوصفها جزءا من البنية القويمة نتاجا لمحدد البنية الاقتصادية ؛ ومن ناحية أخرى ، يحدد الصراع في أوقات الثورة بين البنية الاقتصادية والبنية القويمة السياسية . وثمة « أشكال أيديولوجية » يصبح الناس فيها وأمين هذا الصراع ، ويجادلون فيه حتى يصلوا إلى حل . (١٩٥٠ ، ص ١ ، ٣٢٩) . إن المجموعة الأولى من الأشكال تبدو كأنها نتاج للتاريخ ، في حين أن المجموعة الثانية تبدو أكثر انتظاما لتلك الأشكال التى ينتج الناس خلالها تاريخهم . والمؤكد أن التمييز بين المجموعتين يتضح على نحو متكرر في فقرات ماركس الكلاسيكية ، الخاصة بالأيديولوجية والفن الإغريقي القديم . إن هذه الفقرات تبنى كيف أن الفن الإغريقي يعتمد بشكل خاص على

وفي اللحظة التى نرفض فيها الشفافية بوصفها محددة لطبيعة الخطاب ، يتحتم أن نتخى ثنائية الشكل / المحتوى . وفي اللحظة التى نتخى فيها هذه الثنائية ، لا يعود من الممكن أن نميز المدلول (الذى هو أيديولوجي) من الدال أو من وسائل التمثل (التى هى غير أيديولوجية) . إن الأيديولوجية لا يمكن أن تحصر بعد الآن في كونها متعلقة فحسب ، أو متعلقة أساسا ، بالمدلول ، وتتسحب وجهة النظر هذه على كل أنواع الخطاب . وكل ما هنالك أنها أكثر قابلية للتطبيق بشكل واضح على الخطاب الشعرى ؛ لأن الشعر يتميز بتكثيف الدال . وهي تلعب على تحليل الشعر بميزات قوية ؛ لأنها على الفور تجعل ما قد يحمل بشكل ما لكونه مجرد أدوات للتمثل – تجعله مرثيا بوصفه أيديولوجيا . إن كل جانب من جوانب الخطاب الشعرى يصبح قابلا للرسائل ، خصوصاً تلك الجوانب للشركة عرفيا دون استكمال قبلها إستراتيجية ، شكلية وطبيعية .

إن كل أنواع الخطاب في وسائل تمثيلها غامضة (هل حد تعبير كولير) – « قوانين طبيعتها المادية الخاصة بها » . فالفيلم ، مثلا ، كى يكون لها ، يتكون من تمثل خلال تسليط الضوء والظل على صور متحركة مسجلة على شاشة كبيرة ينظر إليها من بعد . وهذا يفصل « طبيعتها المادية » عن عرض الشرائع المصورة من ناحية (حيث صورها المسجلة لا تتحرك) ، وعن التلفزيون من ناحية أخرى (حيث تقدم صورها المتحركة على شاشة صغيرة ينظر إليها بشكل خاص . انظر هيث و سكرو Skirrow ١٩٧٧ ، ص ٥٧-٥٢) . إن مثل هذه الطبيعة المادية دائما تاريخية .

وأنواع الخطاب ووسائل تمثيلها غمما وتغوت داخل التاريخ . إن « صناعة » الفيلم لم توجد قبل نهاية القرن التاسع عشر ؛ والتلفزيون لم يوجد حتى ثلاثينيات القرن العشرين . وبعض الأشكال ذات الطبيعة الاستمرارية قد ذهبت إلى الأبد – على سبيل المثال الماسك masquo^(٢) والمادريجل madrigal^(٣) . وحين تكون أنواع الخطاب حية ، فإن العلاقة بينها تتغير على الدوام ؛ وعلى سبيل المثال تلك العلاقة بين الفيلم ، والتصوير الفوتوغرافي ، وتقليد عصر النهضة في المنظور الخطي في التصوير . (انظر هيث ١٩٨١) . وثمة مثل أكثر صلة بالموضوع هنا ، هو العلاقة المتغيرة بين الموسيقى والشعر في شكل الأغنية (سوف يؤخذ هذا في الاعتبار في الفصل السادس ، مع الإشارة إلى عصر النهضة ، ومرة أخرى في الحلقة في الفصل العاشر) .

إن الشعر ، إذن ، خاضع لقوانين طبيعتها المادية من حيث كونه مكتوبا في أبيات . وهذا للمع ، على نحو ما ذهب إليه الشكليون الروس أو المحددون Specifiers (لتطويعهم لفهم غير السالفي) ، هو للمع السيطر dominant^(٤) للشعر ؛ أى أنه ذلك للمع الذى يجعل الشعر على وجه التحديد شعرا . ولكن لما كان الشعر دائما خطابا شعريا محمدا ، فإن تنظيم البيت الشعرى يأخذ دائما شكلا تاريخيا محمدا ، ولذا فهو ذو صفة أيديولوجية . وفي التقليد الشعرى الإنجليزى تنظم الأبيات على وزن مفرد ، هو الوزن الإيمى . وفي الحقيقة بعد الاستخدام الثابت لهذا الوزن إضافة أساسية لتماثل هذا النوع من الخطاب الشعرى . إن الفصل الرابع سوف يحلل الوزن

والنظر إلى القراء بوصفهم تاجا متعدد اللغويات الشرى يجعلنا كذلك تصور الحطاب بوصفه أبديولوجيا ، وإن كان ذلك بمعنى يختلف عن المعنى الذى ينظر فيه إلى الحطاب بوصفه تاجا للتاريخ . ويمكن شرح هذا المعنى بالرجوع إلى المفهوم الأوتوسيرى للأبديولوجية بوصفها الشكل الممثل للمعمل الفاعلية subjectivity ، المكون من خلال بنية اجتماعية . وكما يؤكد الغليون السوسيون أن « الحقيقة الاجتماعية » للغة تكيف التلقى القردى في إطارها ، فكذلك تؤكد المادية التاريخية على نحو مناظر أن ما يحدد الحياة ليس هو وعى الناس بل إن « الوجود الاجتماعى للناس هو الذى يحدد وعيهم » .

(ماركس وإنجلز ١٩٥٠ ، ١ ، ص ٣٢٩) . وفى مجتمع الطبيعة لا يستطيع الأفراد أن يفعلوا ما يريدون ، فالحقيقة تحقق وجودا مستقلا فوق الأفراد وضدهم ، بحيث يكون لهم وضعهم فى الحياة وتطورهم الشخصى المنوط بهم على يد بلتهم (ماركس وإنجلز ١٩٧٠ ، ص ٨٧) . إن رأس المال يسعى إلى تحليل الطريقة التى يعمل بها المجتمع الرأسمالى ، وهو فى القيام بهذا لا يتعامل مع الأفراد « وإلا بقدر ما يتعلق الأمر بكونهم مخاض متعينة ، فمثل التصنيفات الاقتصادية ، وحملته (بالألمانية : Träger) لملامات طبقة خاصة » . (ماركس ١٩٧٠ ، ص ٢١) . إن التقليد الماركسى الكلاسيكى للتحليل الاجتماعى قد تعامل مع الأفراد كثيرا أو قليلا بهذه الطريقة ، أى بوصفهم نتاج مجتمع يكونون [فيه] « حاملين » أو « رافدين » لوضع الاجتماعى المنوط بهم . وأما نظرية أوتوسيرى الأكثر حداثة من الأبديولوجية فتخصص القضية من جانب « الفرد » ، إذ تسأل عن الطريقة التى يتأهل بها أفراد الناس وإقامتهم بوصفهم « والمخند » لوضع اقتصادى ، اجتماعى أو أبديولوجى .

ولأن مقالة كوتوسير عن « أجهزة الدولة الأبديولوجية » قد كتبت نتيجة لـ « أحداث » مايو ١٩٦٨ فى فرنسا ، ففى احتياج إلى أن ينظر إليها مقرونة بنقد هيرست First ونصحيه لها . انظر هيرست ١٩٧٩ ، ص ٤٠-٧٤ . إن نموذج القاصدة/البنية القسورية الكلاسيكى ، أو استتارة التحديد الاقتصادى وفى المثال الأخير « هو فى الحقيقة سكوى ، لازمى . ويؤكد كوتوسير أن المجتمع لا يتضمن بنية فحسب ، بل هو عملية فى الزمن ؛ عملية تكون فيها كل عارة اجتماعية ، وسياسية ، وأبديولوجية ممارسة فاعلة . إن البناء الاجتماعى الخاص ينشئ أن يسعى إلى إعادة إنتاج نفسه وملامات الإنتاج فيه من طريق إنتاجه للناس . ليس أبديولوجيا فحسب ، بل اجتماعيا كذلك ، وليس بمعنى إنتاج المهارات ، ولكن بمعنى منطلقات السلوك . إن المجتمع البرجوازى يجب أن يؤمن لثقافة السائلة « إعادة إنتاج المضرور للأبديولوجية السائلة » ، ويؤمن لطبيعة السائلة « إعادة إنتاج للثقافة على تناول الأبديولوجية السائلة بطريقة صحيحة » (كوتوسير ، ١٩٧٧ ، ص ١٢٨) . إن الناس مولودون من حيث هم أفراد « متعينة » ، على الرغم من أن لم فى الواقع أوضاعهم المنزلة بهم جنسيا واجتماعيا - مثلك ذلك ابنة صبرى تاجر ، وابن ميكانيكى سيارات . والأبديولوجية هى التى تجعلهم يعملون بوصفهم «المخند» لهذه الأوضاع : « إن الأبديولوجية كلها لها وظيفة (عقدة لها) ، هى « تكوين » أفراد متعينة بوصفهم فاعلين subjects (السابق ، ص ١٦٠) . بالمصطلح « فاعل »

الأسطورة الإفرقية ؛ على « الطبيعة والأشكال الاجتماعية المتضمة حقا يشكل فى أنواع خلال الجبال الشمى » . (١٩٧٣ ، ص ١١٠) . إن الأسطورة الإفرقية ، والأبديولوجية تعلمان فى منطقة خطرة هى ، نتاج ما يدعوه ماركس فى مكان آخر « الأسلوب القديم للإنتاج » ، ولا يمكن أن تكون نتاجا للرسالة الصناعية فى القرن التاسع عشر . لهذا إن نطل الإلانة ، ونصفا أوتوسيريا ، ونصفا الطاغية أوديب ، حية ؟ وكما يشير ماركس :

«لأن المشكلة لا تكمن فى فهم أن القرن والمصلحة الإفرقية لا تنفصل عن أشكال بعينها من التطور الاجتماعى ، وإنما المشكلة هى أنها لا تزال تقدم إلينا متعة فنية ، وأما من ناحية معينة فنظر إليها بوصفها شكلا معياريا ، وبوصفها نموذجاً لا يمكن التل منه » . (السابق ، ص ١١١) .

إن الإشكاليات متميزتان هنا : الحطاب الشرى بوصفه تاجا للتاريخ ، والحطاب الشرى بوصفه تاجا للقارىء فى الحاضر . فى الأولى ، يجب أن يفهم الفن الإفرقى كما هو مؤلف فى تاريخه ، وفى الأخرى يكون هذا الفن بالضرورة أكثر من ذلك التاريخ بما أنه منتج فى قراءة حلبة .

إن نقطة الجدل [هنا] ، على نحو ما قد ينشأ من حيث (١٩٧٧) ، هى ما إذا كان ينبغي أن يُنسب الحطاب الشرى واللغة نفسها إلى القاعدة أو البنية الفرقة ؛ إلى الاقتصاد أو الأبديولوجية . وقد كانت هذه النقطة مثار جدل بين القارىء الروسى مار . N. Marc وستاين . لقد أرواح مار فى بحث له فى ١٩٦٨ أن « اللغة هى على وجه القيمة تنتمى إلى البنية الفرقة ، مثلها فى هذا مثل التصوير أو الفنون بصامة » (هيت ١٩٧٧ ، ص ٧٠) . ورفض ستاين أن يعزو اللغة إلى بنية فرقة (بما أنها لم تكن نتاجا للمجتمع ما ولكن لكل المجتمع الإنسان) ، أو إلى قاعدة اقتصادية (بما أن اللغة لا تتجسأ أى شيء) . وهكذا يترك ستاين اللغة بوصفها « نوعا ما من الأدلة لا استقلاله ، هو أفضيه بالهواء الذى تنتشه ؛ شيئا قابلا هناك ، متقناً ومُعداً للتناول لأعراض الاتصال والتعبير » . (السابق ، ص ٧١) .

إلى وجهة نظر ستاين مألوفة . وفى مرة أخرى تسب الشفافية إلى اللغة ، وتتمثل معها بوصفها أداة للاتصال يفهمها الأفراد ببساطة ويستعملوها . وبينها حيث ، مشيرا إلى هذه الفكرة ، إلى أن ما يجب علينا هو ألا ننسب أن الإنتاج يصدر عن البنية الاقتصادية والبنية الفرقة للمجتمع فحسب ، بل يجب ، بالإضافة إلى ذلك ، أن « نندمج شيئا لشيء فاعل مفهوم إنتاجية اللغة » (السابق ، ص ٧١) . ولترخيص المبدأ العام الذى يتطرق على أن الإنتاج « لا يقتصر على أن يخلق شيئا ملموسا يصدر عن فاعل هذا الشيء » ، بل يخلق كذلك فاعلا للشيء للملوس ، « ويحدد ماركس مثلا من الفن ، ملاحظاً أن العمل الفنى - مثل كل نتاج آخر - « يخلق جمهورا حساسا للفن ، وقادرا على الاستمتاع باليدل » (١٩٧٣ ، ص ٩٢) . فإذا نظرنا إلى مفهوم إنتاجية اللغة فى هذا الإطار وجدناه يشير إلى وجهة نظر تتطرق على أن الحطاب الشرى ينتج القراء مثلاً ينتج القراء الحطاب الشرى .

مستعمل من التصنيف التشريعي لـ « الفاعل في القانون » subject in law إنه يعني :

« (١) فاعلية subjectivity حرة ؛ مركزز للبيادرات ؛ فاعل ومسئول عن أفعاله ؛ (٢) كائن خاضع subjected ؛ وهو من يخضع لسلطة أصل ؛ ولهذا فهو مجرد من كل حرية سوى حرية قبوله كخضوعه . » (التوسيع ، السابق ص ١٦٩) .

إن المصنّفين منتقلان ؛ فكيف يكون الفاعل حلالا لكليها ؟ وهنا تعتمد إجابة التوسيع على التحليل النفسي والمفهوم اللاكاني عن التَّخَلُّل . وهذا المصطلح الأخير لا يعني الرَّمْيَ ؛ ولكنه [يُستخدَم هنا] استخداما تقنيا سوف يُناقش في الفصل القادم . وفي الأيديولوجية ، المحددة بوصفها أثرا للتخيل ، يتكون الفاعلون كي « يَترَوْنَ » أنفسهم بوصفهم مكوّنون . إنهم مُتَّجِنون اجتماعيا وبطريقة ما ، لكي « يَرَوْا » أنفسهم أحراراً في سلوكهم .

ولما كانت الأيديولوجية في هذا التعريف شرطاً للفعل الفردي ، فإن أحداً لا يستطيع أن يهرب منها ، وإن كان في مجتمع اشتراكي مستقيل . وإذا نحن حاولنا الإبعاد عن الأيديولوجية ، كما تشير كاترين بلسي C. Belsey . فهذا « سوف يعني أن علينا أن نرفض الفعل أو الكلام ، بل نرفض أن نصرح بمثل هذا الرفض » فنقول « أنا أرفض » ، معناه أنك تقبل شرط الفاعلية . » (١٩٨٠ ، ص ٦٢) . غير أن الأيديولوجية في مفهوم أوتوسير لها شكل عديد في المجتمع البرجوازي . إنها تهدف إلى أن تجعل الفاعل « يرى » نفسه بوصفه أنا متعالية ، حراً في سلوكه بشكل مطلق ، مُركِّزاً للفعل ، ولا يد لأحد في إيجاد ، وأنه مُعطى دفعة واحدة وإلى الأبد ؛ أو بكلمات

كوربولونس Coriolonus لشيكسبير :
كما لو كان الإنسان موجد نفسه
ولا يعرف (ثُمَّ) نسياً آخر .

(v. iii)

إن الأنا الصورية تُدَوَّرُ أو وضع منوط (بالقدرة) عبر مجال من الممارسات الاجتماعية في المجتمع البرجوازي ؛ فالقدرة تلك ، بشكل واضح وفي حرية مطلقة وغير اضطرابية – بمثل وسائل الإنتاج ، أو (عمل نحو ما يقال مراراً وتكراراً) يتبادل قوى العمل من أجل الأجر ، ويتصرف « في حرية » طبقاً للقانون أو ضده ، وهو « في حرية » ينتخب النواب السياسيين ، و « في حرية » يتخذ شريكاً في الزواج . وإذا سلمنا بأن هذا الوضع قائم اجتماعياً ، فإن السؤال هو : كيف يتمثل الفاعل داخل ذاته ؟ ، كيف يتأتى له أن يعيش هذا الوضع ؟ وإجابة التوسيع عن ذلك ، للمأخوذة من لاكان ، هي أن الفاعل مُتَّجِنٌ بوصفه فاعلاً في لغة وفي خطاب كي « يعمل » في ذلك الوضع .

إن نوعين من مثل هذا الوضع الفاعل يمكن إقامتهما الواحد في مقابل الآخر ؛ أحدهما مطلق ، والآخر نسبي . ولما يتعلق بالوضع المطلق فالفاعل مُتَّجِنٌ في خطاب لكي يتكرر أنه مُتَّجِنٌ على الإطلاق ، من أجل أن « يرى » نفسه فقط بوصفها الأنا المتعالية . وفيما يتعلق بالوضع النسبي فالفاعل مُتَّجِنٌ مع قدر من التحقيق من كونه مُتَّجِناً ، إلى حيث تحدد الأنا قوى تجارز نطاقها وتعتمد عليها الأنا ذاتها . وهذا التمييز يساعد على جعل التأثير الأيديولوجي لخطاب ما – وضمن هذا الخطاب الشعري – موصوفاً ومقدراً بشكل صحيح . إن الأشكال البرجوازية للخطاب سوف تهدف إلى تزويد الفاعل بوضع مطلق ؛ وثمة أشكال أخرى سوف تزوده بوضع نسبي . ولكن لأن المنغزي الأيديولوجي للخطاب قد أعيد الآن لتحديد في اصطلاح الفاعلية ، فإن الخطاب نفسه يجب أن ينظر إليه من منظور علاقته بتلك الفاعلية .

المواش:

معين . ولكنه سوف يشير إلى مثاق لاكتوسير بعد قليل . أما المرجع الذي يقتبس منه هنا فهو :

Althusser, Louis, 1977, *Lenin and Philosophy and Other Essays*,
Tr. Ben Brewster (London : New Left Books)

(٢) للمصك masque شكل من أشكال التزيين الدرامي في القرنين ١٦ ، ١٧ في إنجلترا ، يتكون من قناع صامت (باتريزوم) ، ورفص ، وغشاء ، وغالباً ما كان يقدم في البلاط ، حل يد تملين مقننين ، يلحن يوم للمشاهدون في أثناء العرض . وقد عرف أيضاً في إيطاليا وفي فرنسا . عن تطور تخيلية للمصك انظر: T. A. Cuddas, A Dictionary of Literary Terms. pen-press books (1994) pp. 383-384.

• ذكرت هنا الخطاب الشعري ؛ ترجمة لكلمة discourse لأن المؤلف يتم بشكل أساسي بالخطاب الشعري ؛ وهو يذكر ذلك في نها الفصل . ويوصف تشير في هامش رقم (١) إلى إيجاد هذا المؤلف – بشكل غير مباشر – من ثقافة العربية في توضيحه لمصطلح الخطاب discourse وهو أمر جليلي أخطر التسمية العربية على النحو الذي اخترته ، إلى جانب أنني أرى بعض الباحثين العرب يستخدمونه ، ويوروا كان أفضل من ه الحديث ، أو القول ، في هذا الصدد .

(١) يخضع من السياق السابق أن التوسيع هنا هو مثاق رومان ياكسون بتروانف Coending Statement : Linguistics and Poetics (1967) in T. A. Sebeok (ed.) Style in Language (Cambridge Mass. MIT Press)

(٢) أشار المؤلف إلى أوتوسير في الجزء الأول من الفصل دون إشارة إلى مرجع

(٦) يشير المؤلف في هذا الفصل الثالث (ص ٤٠) إلى إشارة بيجيت Benve niste في كتابه و مشكلات في علم اللغة العام (١٩٧١) إلى أن النحويين العرب عدوا الضمير الأول المتكلم مغتربا من الضمير الثاني في الخطاب ، ومقابلا للضمير الثالث الخطاب . وفي ضوء هذا التقسيم يجدد بيجيتس التعلق enunciation بأنه فعل التعلق الذي يحدث فيه و التغير الفردي للغة إلى خطاب . و يقابل بيجيتس (ص ٤١) بين خطين من التعلق : الخطاب والتاريخ . كما أنه يجدد الخطاب بأنه كل خطي (énonciation) يفترض متكلبا ورساما ، ويفترض في التكلم فيه التأثير على الآخر بشكل ما . ويشير المؤلف (ص ٤٢) إلى أن مكانة المدلول من الدلال هي مثل مكانة المنطوق من التعلق . ويتألف تميز باكيسون بين الأخيرين وكيف تطورت في عدد من الاتجاهات .

(٤) المادريغل Madrigal ، في أساليبها أغنية روحية ، وهي قصيدة غنائية قصيرة ، تصحبها الموسيقى ، ويعتبرها عادة أكثر من صوت مما . وقد نشأت في الشمال الإيطالي في القرن ١٤ ، وكتب بترارك عدداً منها . وقد انتصت في القرن ١٦ ، وأصبحت شعبة إلى حد كبير جدا في إيطاليّا في عهد أسرة التودور (١٤٨٥ - ١٦٠٣) . وقد حاول شعراء كثيرون هذا النوع من الشعر في ذلك العهد ، ولكن أشهر من أتته من الإنجليز توماس مودلي ، وتوماس ويلكنز Woolkes ، وجون ويلي Wilby .

(٥) يشير المؤلف في بداية الفصل الرابع (ص ٥١) إلى أن التشكيلين الروس وأعضاء مدرسة براغ للقصة قد عدوا الشرط الدالّ للشعر ، مبدئه للكون أو dominanta ، في تنظيمه إلى أبيات ، وهو يتصل من توماسفسكي Tomashevsky (١٩٦٥ ، ص ١٥٥) ترميزاً لهذا المبدأ .

علاوة
الكلام الروائي
بالأبديولوجيا

المتكلم في الرواية ميخائيل باختين ترجمة: محمد بريدة

تقديم : هذا فصل من كتاب ميخائيل باختين (١٨٩٥ - ١٩٧٥) الذي نُشرت ترجمته الفرنسية سنة ١٩٧٨ بعنوان « إستيقاظ الرواية ونظريتها » Esthétique et théorie du roman (نشر جاليمار ، ترجمة : Doria Olivier ، دوريا أوليفي) ،

ويكسب هذا الفصل أهمية خاصة في تحليل الملائق الدقيقة بين النص الروائي والأبديولوجيا من خلال وظائف الكلام والمكلمين في الرواية . إنها علاقة معقدة ، لا يمكن أن تُلغى من خلال عزل « الأفكار الواردة على لسان شخص الرواية » ومحاولة ربطها بما نُحِلُّها عليه خارجها ؛ بل إن الكلام في الرواية ، مثلاً هو في الحقيقة ، مُشخص بطرائق متشابكة ، وضمن سياقات متداخلة ، ومن خلال تجاهه أقوال الآخرين وتأثيراتها المتبادلة .

وضمن عناصر نظرية الرواية عند باختين ، نجد أن الإنسان الذي يتكلم ، وكلامه ، هو الموضوع الرئيسي الذي يعطى للرواية خصوصيتها النوعية ؛ فليس الكلام في الرواية مجرد خطاب متقول عن كلام الآخرين ، بل هو ، في نظره مُشخص بطريقة فنية ، يستعمل فيها التهجين ، والأسلّة ، والتنويع ، والأسلية البارودية . والمتكلم ، في الرواية ، فرد اجتماعي ملموس ، وعطابه لغة اجتماعية ، لا لهجة فردية . ومن ثمّ فالتكلم في الرواية هو دائماً منتج أبديولوجيا ، وأقواله حيلة أبديولوجية ، لازمة لإضامة الفعل . لكن الرواية لا تشتمل على متكلم واحد ، وقيمة كلامها لا تنحصر فيها بقوله الشخصيات — الأبطال ، وإنما هناك ، بالتحتم ، تمدّد لسان ناتج عن اختلاف المواقف ، والمواقف ، والمصالح ، والانتباهات الاجتماعية والأبديولوجية . واللغة ، في تمدّداتها هي الوسيلة الجوهرية لتشخيص صورة لغة الشخصيات في الرواية . لأجل ذلك يحلّل باختين موضوعه من خلال بُعدين اثنين : العناصر الأسلوبية لتشخيص الكلام ، والامتدادات الاجتماعية والتاريخية لدلالات الكلام وحقله الأبديولوجي .

لذلك أوضح باختين في القسم الخامس بالخطاب الروائي ، من كتابه ، أن الفكرة الأساسية للمؤجّهة له في تحليلاته ، هي إنها تلك العقيدة التي كانت قلّة بين « الشكلائية » التجريدية ، و « الأبديولوجية » التي لا تقل عنها تجريداً . فهو يصدر عن كَوْن : « الشكل والمضمون شيئاً واحداً داخل الخطاب الذي يعد بمثابة ظاهرة اجتماعية . إنه اجتماعي في جميع مجالات وجوده ، وفي جميع عناصره ، ابتداءً من الصورة السمعية ، إلى التنفيذات الدلالية الأكثر تجريداً ... » (ص : ٨٥ من الكتاب نفسه) .

بمعارة أخرى ، فإن باختين يتخذ الأسلوبية التي انحصرت على دراسة الكلمات والألفاظ والأساليب بمزول عن الفضاءات الاجتماعية الربية ، التي تسمى « خلفيات اللغة والتركيب الفني والأبعاد الأبديولوجية » . هذه الأسلوبية المغلفة « داخل غرقة » لا تستطيع أن تلتقط لمسات الكثير التاريخية للخطاب الأدبي ، لأنها تشغل بملاحة التفرات الجزئية في أساليب الأدباء والروائيين .

● فصل من كتاب أساليب الرواية ونظريتها لميخائيل باختين
Esthétique et Théorie du Roman, Gallimard, Paris.

إن باعنين - كما سيئين - قراءة هذا التحليل - ليس مجرد تأديتهم بتحليل النصوص وتأويلها ، بل هو يصدر عن تصور أسطى علم ، تتضافر في نسجه استخلاصات أساسية ، استقفاها من المراحل الأساسية الأربع لأبحاثه ، التي مروت عبر مناهج : فينمينولوجية ، وسوسيلوجية ، ولسانية ، وتاريخية - أدبية .

تتمتع هذه الماركسية لم تحل بينه وبين الإفادة من الشكلانية ومن الأسلية والسيماية . إن مشروع باعنين على حد تعبير ميشال أو كوتيرى ، هو الإسهام في إعادة شمرة سوسيلوجية داخل إطار علم عام للأدبيولوجيات ، (ص : ١٢ من المرجع نفسه) .



هما موضوع خاص ، فلا يمكن أن نتحدث عن الخطاب مثلاً نتحدث عن موضوعات أخرى للتكلام : أشباه جامدة ، ظواهر ، أحداث ، الخ . . . ذلك أن الخطاب يستلزم طرائق شكلية جد خاصة في للفظ ، وفي الشخص النصفي .

٢ - في الرواية ، التكلم أساساً هو فرد اجتماعي ، ملموس ومحدد تاريخياً ، وخطابه لغة اجتماعية (وإن كانت متأزلة اجتماعية) ، وليس لغة فردية . إن الخطابات الفردية ، التي تجمعها الطابع والمصادر الفردية ، لا تنفي في حد ذاتها اعتماداً على الرواية . ذلك أن كلام الشخص الحاصل ينزع حتماً نحو دلالة وانتدالي اجتماعيين معينين : إنه لغات الافتراضية (بالقرعة) . من ثم يمكن خطاب شخصية رواية أن يصبح أحد عوامل تصنيف اللغة ، ومداخلاً للتعدد اللساني .

٣ - للتكلم في الرواية هوداً ، ويدرجات خلفه ، متج أيدولوجيا (idéologie) وكلماته هي ذاتها وكلماته هي ذاتها هي أيدولوجية (idéologome) . واللغة الخاصة برواية ما ، تقدم ذاتها وجهة نظر خاصة من العالم ، تزعم إلى دلالة اجتماعية . وكما نلاحظ - على وجه التحليل - نصاً أيدولوجياً ، فإنه يصبح موضوعاً للشخص في الرواية ، وأيضاً فإنه يجب الرواية أن تدل على لغة مجردة . وبالإضافة إلى ذلك ، وفضل الشخص الحواري خطاب له قيمة أيدولوجية (غالباً ما يكون خطاباً وأدباً وفضلاً) ، فإن الرواية ، أكثر من أي جنس لغوي آخر ، تحول دون بروز النزعة الجمالية واللعب اللفظي الشكلي للخص . كذلك ، فإنه عندما يشرع باستطيق في كتابة رواية ، لا تظهر استطيقته أبداً داخل البنية الشكلية ، بل في كون تلك الرواية شخص متكلها هو منتج أيدولوجيا للإستطيقا ، يكشف عن عقيدته موضوعاً على الملأ داخل الرواية . هذا ما نجده في رواية صورة دوريان جري و لاسكارايلد ، وفي الأعمال الأولى لتوماس مان ، وهنري دوروييه ، وهريسماس ، وفريس ، وأندريه جيد . بهذه الطريقة ، يصبح الإستطيقا نفسه ، الذي يطي عملاً روايتاً ، منتج أيدولوجيا عبر هذا الجنس الأدبي ، يدافع عن مواقفه الأيدولوجية ويغيرها ، كما يغير أيضاً مناهجاً ويجعلها .

لقد أسلفنا القول بأن التكلم وخطابه هما الموضوع الذي يخص الرواية ، ويتعد أصالة هذا الجنس التجري . ولكن من الواضح أن الإنسان الذي يتكلم ليس شخصاً وحده ، وليس فقط برفعه متكل . ففى الرواية يستطيع الإنسان أن يكون فاعلاً ، على نحو لا يقل عن قدرته على الفعل في الدراما أو اللبسة ، غير أن لقوله ذاتاً إضاعة أيدولوجية . إنه باستمرار فصل مرتبط بخطاب وإن كان

أوضحنا من قبل أن التعددية اللسانية الاجتماعية ، ومفهوم تنوع لغات العالم والمجتمع ، اللذين يُستعان التيمات الروائية ، يمكن أن يوجد في الرواية ، إما في شكل أشلية عقل ، لكنها عملة يصور الأساليب المتكلمة المتجيزة على لغات الأجناس الأدبية ، ولغات الملهم . . الخ ، وإما أنها يوجدان بوصفها الصور المجلدة لكاتب مُفترض ، أو لساردين ، أو لشخص رواية .

إن الروائي لا يعرف لغة واحدة ووحيدة ، يُعدها عن سداجة (أو اصطلاح) بوصفها لغة مؤكدة وحاسمة . إنه يضاعها مصنعة ومقسمة ، من قبل ، إلى لغات متنوعة . لذلك ، حتى لو ظلت التعددية اللسانية خارج الرواية ، وحتى لو تقدم الكاتب بلغة واحدة مثبته كلية (بدون أن تشمل على تبادل أو تنكسر أو تحفظات) ، فإنه يعلم بأن تلك اللغة ليست دالة ولا مقبولة من الجميع ، وبأنه تزد وسط التعدد اللساني ، وأنه يتضح الحفاظ عليها وتطهيرها ، والدفاع عنها ، وتحفيزها . كذلك ، حتى تلك اللغة الوحيدة والمباشرة ، هي لغة جدالية وخطابية ، أي أنها بعبارة أخرى ، مرتبطة حوارياً بالتعدد اللساني . وهذا هو ما يحدد مقصد الخطاب الروائي الخاص المتعرض عليه ، والفاعل للاعتراض ، والمختصر بدوره . إنه لا يستطيع ، لا من سداجة ، ولا بطريقة اصطلاحية ، أن ينسى أو يتجاهل اللغات المتعددة التي تحيط به .

والتعدد اللساني إما أن يدخل إلى الرواية ، وبشخصه - - إذا جاز القول - ويتجسد داخلها عبر وجهه المتكلمين ، وإما أنه - - يتجلى في خلفية الحوار - يُعده الصدى الخاص للخطاب الروائي المباشر .

من ثم كانت تلك الخصوصية الباشدة الأهمية لهذا الجنس التجري : في الرواية ، الإنسان هو - أساساً - إنسان يتكلم ، والرواية بحاجة إلى متكلمين يحملون إليها خطابها الأيدولوجي الأصل ، ولغتها الخاصة .

إن الموضوع الرئيسي الذي يُخصص - جنس الرواية ، ويطبق أصالته الأسلوبية ، هو الإنسان الذي يتكلم ، وكلامه . ولكن نذكر بطريقة صريحة فحوى هذا التأكيد ، يلزمنا أن نلقى الضوء بكيفية دقيقة ، قدر الإمكان ، على النقط الثلاث الآتية :

١ - في الرواية ، الإنسان الذي يتكلم وكلامه هما موضوع لشخص لفظي وأدبي ، وليس خطاب التكلم في الرواية مجرد خطاب متقول أو مُعاد إنتاجه ، بل هو بالذات شخص بطريقة فنية ، وهو - خلافاً للدراما - شخص بواسطة الخطاب نفسه (خطاب الكاتب) . غير أن التكلم وخطابه ، بوصفها موضوعاً للخطاب ،

ملحميا و«واحدا» ، وله مفهومه الخاص به للعالم ، مجسداً في كلامه وفي أفعاله .

لكن لماذا لا نستطيع أن نكتشف الموقف الأيديولوجي لشخصية روائية ، والعالم الأيديولوجي للمكون لقاعدتها ، من خلال أفعالها وحدها وبدون أن نشخص خطابها ؟

إنه من غير الممكن أن نشخص العالم الأيديولوجي لدى الآخر بطريقة ملائمة ، دون أن نعطيه صوته ، ودون أن نكتشف كلامه هو ؛ ذلك أن هذا الكلام (خطيباً بكلام الكاتب) يمكنه وحده أن يكتفٍ حقيقة مع تشخيص لملته الأيديولوجي الأصل . قد يجوز للرواية ألا تشخص سوى أفعالها ، وألا تعطى لشخصها خطاباً مباشراً ؛ غير أننا في التشخيص الذي يقدمه الكاتب ، إذا كان جوهرياً وملائماً ، نستمع بالمستم رزين الكلام الأجنبي ؛ كلام الشخصيات ذاتها في الوقت نفسه الذي نسمع فيه كلام الكاتب (رابع تحليلنا للنبات المجينة في الفصل السابق) .

لقد مر بنا أن المتكلم في الرواية لا يكون ، بالضرورة ، مجسداً في شخصية أساسية ؛ فالشخصية ما هي إلا أحد أشكال المتكلم (صحيح أنها الأكثر أهمية) . ولعلنا التمدد للسائل تدخل إلى الرواية في شكل أساليب باريدي لا شخصية (مثلاً هو الحال عند الكتاب الساخرين الإنجليز والألمان) ، وفي شكل أساليب غير باريدي ضمن مظهر الأجسام العنصرية المتخللة ، وفي شكل كتاب مُفسّرين ، وفي شكل عكسٍ مباشر . وأخيراً ، حتى فيها يتعلق بخطيب لا نذكر نسبته إلى الكاتب ، فإنه ، إذا كان ذاتياً ومباشراً ، فأي إذا تمارض بوصفه لغة خاصة مع لغات التمدد السائلي الأخرى ، سيصبح - إلى حد ما - مركزاً على ذاته ، بمعنى أنه لن يُشخص فقط ، بل سيكون مُشخصاً أيضاً .

إن جميع هذه اللغات ، حتى غير المتجسدة من خلال إحدى الشخصيات ، تكون مُجسدة على الصعيد الاجتماعي والتاريخي ، وتكون مُتموّجة (فقط اللغة الرحبة التي لا تتجاوز مع أية لغة أخرى ، يمكن أن تكون غير متموضعة) . ومن ثم تترافق وراء جميع اللغات ، صور المتكلمين به «ملايسهم» الملموسة ، الاجتماعية والتاريخية . وأولست صورة الإنسان في حد ذاته هي المميّزة للبصير الروائي ، بل صورة لفظه . ولكن لكي نصير اللغة صورة للنفس الأدمي ، يتحتم أن نصبح كلاماً على الشفاه التي تتحدث ، وأن نتحد بصورة الإنسان الذي يتكلم .

إذا كان موضوع الجنس الروائي الترمي هو المتكلم وما يقوله ، أُنّي كلمات تنزع إلى دلالة اجتماعية وإلى انتظار ، بوصفها لغة خاصة للتصدد للسائل) ، فإن بالإمكان أن نصوره المعشلة المركزية لاسلوبية الرواية على أنها معشلة التشخيص الأدمي ، للغة ومعشلة صورة اللغة .

ويتحتم القول بأن هذه المعشلة لا تُطرح بعد بكتيفية وافرة وجارية كذلك ، فإن خصوصية أسلوبية الرواية قد نذت من الباحثين . غير أن هذه المعشلة قد استثمرتها البحث ؛ فدراسة النثر الأدمي وجهت الاهتمام ، على نحو تزايد ، نحو ظاهرات خاصة ، مثل الأساليب أو باريدي اللغات ، ومثل «الحسكي المباشر» . وما يطرح جميع هذه الظاهرات ، هو أن الخطاب فيها يشغل بالتشخيص ، إلا أنه أيضاً

خطاباً محضاً ، وبلازميّة أيديولوجية ، كما أنه يمثل موقعاً أيديولوجياً محدداً . إن فعل الشخصية وسلوكها في الرواية لا زمان ، سواء لكشف وضعها الأيديولوجي وكلامها ، أو لاختيارها . صحيح أن رواية القرن التاسع عشر قد خلقت شفافية بصفة أساسية ، حيث الشخصية لا تبدو أن تكون متكللاً عاجزاً من الفعل ، عكسها عليه بالكلام العاصري ؛ بأحلام البقعة ، وبالمواظ غير الفاعلة ، وبالنزوع التسلطية ، وبالتمثلات المجدية . . الخ . وهذا ما نجده أيضاً في « رواية الاختيار » الروسية ؛ ورواية لكثفت - المعاكس (التي نجد أوضح خروج لها في رواية « رويند Rondine ثورجنتيف ») .

لست تلك الشخصية التي لا تفعل ، سوى واحدة من المثيرات التمهائية لبطل الرواية . وفي المعادة ، يفعل البطل في الرواية بأقل من نفسه الذي يفعل به داخل المحكي للمحمي . وما يميزه أساساً عن البطل للمحمي ، هو أنه يتكلم ، نتيجة لاستيائه من كونه يفعل ، فضلاً عن أن فعله لا يحمل دلالة عظمة مؤكدة ، ولا يجري داخل عالم ملحمي مقبول وبني دلالة لدى الجميع . أيضاً ، فإن ذلك الفعل يستلزم دائماً شرطاً أيديولوجياً ، ويكون مُشعباً بموقف أيديولوجي محدد ، ليس هو الموقف الوحيد الممكن . وإذنه ، فإنه معرض للتناقض . إن موقف البطل للمحمي الأيديولوجي له دلالة بالنسبة للعالم للمحمي برته ، فهو لا يتوفر في أيديولوجيا خاصة توجد بجانبها ، أو يمكن أن توجد ، أيديولوجيات أخرى . وطبعاً أن البطل للمحمي يستطيع أن يتفرد بخطب طويلة (ويطال الرواية يلزم الصمت) ، غير أن خطابه لا يتفرد على المستوى الأيديولوجي (أو لعل أنه لا يتفرد إلا من الناحية الشكلية ، فهي يتصل بالتركيب والفرص) ، كما أنه يخطب بخطب الكاتب . لكن الكاتب كذلك لا يُبرز أيديولوجية ؛ فهذه تتمسك داخل الأيديولوجية العامة ، التي هي وحدها يمكن . ولللمحة منظور واحد ووحيد ، في حين تشمل الرواية على عدد كبير من المنظورات ؛ ومن عادة البطل فيها أن يفعل انطلاقاً من منظوره الخاص لهذا ، لا يشمل المحكي للمحمي على رجال يتكلمون بوصفهم مُشخصين للغات مختلفة ، فالذي يتكلم هنا هو ، في العموم ، الكاتب ، وهو وحده الذي يتكلم ، وليس هناك سوى خطاب واحد ووحيد هو خطابه .

في الرواية ، يمكن أيضاً أن تغني الفهم عن بطل يفكر ، ويفعل (وبطبيعة الحال ، يتكلم) بطريقة سليمة من اللغات (بحسب نية الكاتب) ، وكما يجب أن يفعل كل إنسان ؛ لكن في الرواية ، يصبح هذا الطابع السليم من اللغات ، بعيداً غاية البعد عن طابع الللمحة الساذج لسذاجة لا تقبل الجدل حولها . فلذا كان للموقف الأيديولوجي لطل هذه الشخصية غير متمفصل من موقف الكاتب (أي أن خطابه) فإنه مع ذلك يمكن تبيته كتيبة للتصدد للسائل المحيط به ؛ فالوقوف السليم من اللغات لدى الشخصية ، يتعارض ، على المستوى الذاتي والوجداني ، مع التمدد السائلي . هذا ما نجده متحقناً في شخصيات الرواية الباروكية السليمة من المأخذ ، وفي شخصيات النزعة المرافقية ، مثل جراندينزون (Grandison) ، فأنفاسها مضاعفة أيديولوجياً من خلال مقصد دلالي وجدالي .

إن ما يفعله بطل رواية ما يبرز دائماً أيديولوجية ؛ فهذه البطل يعيش ويتصرف داخل عله الأيديولوجي الخاص به (ليس علماً

نسمع ، في كل خطوة ، حديثاً عن التكمّل وعن ما يقوله . وبإستاعتنا أن نعلن ذلك بوضوح : في الحياة العادية ، نسمع بالأخص إلى ما يقوله الآخرون : نقلّ كلامهم ، نستعصره ، نؤثّر ، نقاشه ، نقاش أراهم ، نأكيدناهم ، نأخبارهم ، نقضب منها أو نثقب منها ، نكرها أو نستد إليها . الخ .

بإعترنا السمع يُستب من حوايز نطقه كما هو في الشارع ، وسط الحشد ، في صيف الانتظار ، أو في بداية للمرسل . نستطيع أن نتنبّ مدى تواتر عبارات مثل : « هو يتكلم » ، « هناك مَنْ يتكلم عن .. » ، « لقد قال » . ونحن نستطيع أن تبادل سريع للكلام وسط حشد من الناس ، غالباً ما نلتقط كلمات كأنها كل غلط ، مكررة من : « يقول » ، « تقول » ، « أقول » . وكه هي مهمة بالنسبة للرأي العام ، وللشائعات ، وللترّة العمومية ، وللإفصاحات ، تلك التأكيدات التي تصدر كلامهم : « كل الناس يقولون ذلك » ، « لقد قيل لي ذلك » ، « لا مناص أيضاً من أن نضع في الحسبان الجانب البشري الكير ، المتصل بما يقوله الآخرون عنا ، والأهمية التي توليها نحن لفهم تلك الأقوال وتأويلها . (تأويله أيوى) .

إن أهمية هذه التهمة لا تنص في شيء داخل أجواء العلاقات العامة الأمل مرتبة وتطوّيا ، فكلّ علاقة محمّلة بتقلّ كلام الآخرين وتأويله . إننا نجد فيها ، كل لحظة ، « استشهاده » ، « مرجعه » ، « يحيلنا على ما قاله شخص من الأشخاص » ، أو « على ما يقال » ، أو « على ما يقوله كل واحد » ، أو « يحيلنا على كلام خاطئنا » ، أو « كلانا السابق » ، أو « على سبيله » ، أو « قرار » ، أو « ولية » ، أو « كتب » . ومعظم الأخبار والأراء تنقل ، عموماً ، في شكل غير مباشر ، لا بوصفها صادرة من الذات ، بل من خلال استنادنا إلى مصدر عام غير محدد : « سمعت مَنْ يقول » ، « هناك من يرى » ، « مَنْ يعلن » لتأخذ حالة جد منتشرة في الحياة العادية : المحادثات حول جلسة عمومية . إنها جميعها قائمة على علاقة تخلف المداخلات الشفوية والقرارات ، والمقررات ، والدخس اللغوي ، والتعديلات المصادق عليها ، وعلى تأويلها وتقدّمها . وإنّ الأمر يتعلّق بتكلمين وعما يقولونه ، وهي التهمة التي منصداها باستمرار : إما أنها تصدر مباشرة الخطاب وتُظلمه ، وإما أنها تُرافق أو تُبتمت العاديّة الأخرى .

سيكون من نافلة القول ذكر أمثلة أخرى . يكفي أن نسمع وأن نتأمل الكلام الذي يصادفنا في كل مكان ، لنؤكد ما يلي : في الكلام العادي لكل إنسان يعيش داخل مجتمع ، يكون نصف ما يتلفظ به ، على الأقل ، هو من كلام الآخرين (يقع الترفّ عليه كذا هو) ، متقولاً بسبب كل الدرجات الممكنة من الدقة والتجدر (أو ، بالأحرى ، من التحيز) .

بإليمة الحال ، فإن الأقوال والأجنبة « المنقولة جميعها لا نستطيع ، متى تمّ تبنيها في الكتابة ، أن توضع « بين صلاحي تبصير » ، فهذه الدرجة من تقدير قيمة كلام الآخرين وصفاته ، التي يتوقّف ضمناً على وضع علائق تبصير في الكلام المكتوب (بحسب غاية التكمّل نفسه ، وتقديره لتلك الدرجة) لم تعد متداولة في اللغة العادية .

وعلاوة على ذلك ، فإن صياغة الجملة التركيبية للخطاب

مُشخص ، وأن اللغة الاجتماعية (الأجانب التصويرية ، بهن ، التيارات الأدبية) تصبح موسومة للاستساخ ، وإعادة البنية ، والتجسيم الفني ، وتكون موجبة بحرية نمو الفن الأدبي . يتم انتقاء بعض العناصر النمطية في لغة ما ، تكون بمنزلة بل جوسرية على المستوى الرمزي . ونتيجة لذلك فإن الانزياح عن الواقع التجريبي للغة المشخصة ، يمكن أن يكون على جانب كبير من الأهمية ، لا بمعنى انتفاء معين وعطر في إيراد عناصر تلك اللغة فحسب ، بل بمعنى أنه ، في إطار تلك اللغة ، يتم إبداع حر لعناصر مجهولة تماماً من جانب تجريبي تلك اللغة . وهذا الانزياح يبيّض عناصر اللغة إلى مستوى الرموز ، هو ما يميز « الحكمي المباشر » (عند الكاتب لسكوف⁽¹⁾ ، وبخاصة « ريزوف »⁽²⁾) . وبالإضافة إلى ذلك ، فإن الأسلية ، والباروديا ، و« الحكمي المباشر » ، هي « كذا أوصنا من قبل - ظاهرات ثنائية الصوت ، ومزدوجة اللغة .

وفي آن واحد ، ويتواز مع الاهتمام الذي أثارته ظاهرات الأسلية والباروديا ، ظهر فضول عام تجاه معضلة نقل خطاب الآخر ، وتجاه معضلة أشكاله التركيبية والأسلوبية . وقد كان فقه اللغة اللاتيني - الألمان هو الذي اهتم أساساً بهذه المعضلة . ولأن مثل هذا البحث كانوا متصرفين بصفة خاصة إلى الجانب الألسني - الأسولي (بل النحوي تحديداً) من المسألة ، فإنهم اتفروا أيضاً - وبصفة خاصة ليويسيتزر Leo Spitzer - من مشكلة التشخيص الأدبي لخطاب الآخر : تلك المسألة المركزية في النظر الروائي . غير أنهم لم يعطروا معضلة صورة اللغة بكل الوضوح المطلوب ، ولم يدرسوا معضلة نقل خطاب الآخر نفسها بالإضافة والصرامة اللاتينيتين .

إن إحدى التيمات الكبرى والأكثر انتشاراً ، التي يوس بها الكلام البشري ، هي قيمة نقل كلام الآخر ونقاشته ، ففي جميع مجالات الحياة ومجال الإبداع الأدبي والروائي ، يشتمل كلانا بوفرة على كلمات الآخرين ، منقولة بدرجة من الدقة والتحيز جد متباينة . وكلما كانت حياة الجماعة التي نتكلم فيها ، متنوعة ومرتفعة ، إنقل كلام الآخر ونقلوه ، بوصفه موضوع نقل مهم ، وموضوع شرح ونقاشته وتبيين وتخصيص . ومسائلة وتطور ، حيزاً كبيراً داخل موضوعات الخطاب كلها .

إن قيمة الإنسان الذي يتكلم وما يقوله ، تتعلّب في كل المجالات ، طرائق شكلية خاصة . ولقد قلنا ذلك : الخطاب بوصفه موضوعاً خطاب ، هو موضوع « فريد » ، يطرح على لنتنا معضلات خاصة .

كذلك ، قبل أن نعرض لمشكلات التشخيص الأدبي لخطاب الآخر لآخر نحو صورة اللغة ، فإنّه من اللازم أن نألاس معنى قيمة التكمّل وما يقوله في المجالات الواعية خارج نطاق الأدب ، المتصلة بالحياة والأدبيولوجيا . حق إننا لم يكن لأشكال نقل خطاب الآخر جميعها خارج الرواية توجيه حاسم لصورة اللغة ، فإن تلك الأشكال جميعها مستخلم داخل الرواية . ومستخسب هذه الأخيرة ، وتستعمل داخلها وتصبح غاضمة لوحدة جليدة ذات هدف مُلقّن . (وبالعكس) ، تلمس الرواية أيضاً تأثيراً قوياً على إدراك كلام الآخر ونقله إلى المجال الواقع خارج نطاق الأدب) .

إن قيمة التكمّل وزناً كبيراً في الحياة العادية ، ففي وجودنا اليوم

فصل يمكن في مجال الأيديولوجيا . وبالإضافة إلى ما تقدم ، فإنه من المهم جدا أن نضع المحادثة في سياقها : من كان حاضرا ؟ أي تعبير يملو عياده ؟ كيف كانت إشاراته وتوليدات برته في أثناء كلامه ؟ عند نقل ما كُلف لآقوال الآخرين ، يمكن تشخيص مجموع حواشي كلمات المتكلم وشخصيته ، بل عملها (انطلاقا من الاستنساخ الدقيق إلى الاستهزاء البارودي والإشارات والتزيات المتجاوزة للمحدود) . ومع ذلك فإن ذلك التشخيص يجد نفسه خاضعا لمشكلات النقل المتبع عمليا ، ومشروطا كليا . ولا مجال هنا بطبيعة الحال للحديث عن التشخيص الأدبي للمتكلم ولا يقوله ، ولا عن تشخيص لفته . غير أنه بالإمكان ، في مجاميع المحاكات التغليلية عن الإنسان الذي يتكلم ، أن تميز الطرائق الأدبية الثرية لتشخيص ثنائي الصوت ، بل مزودج اللغة ، في كلام الآخرين .

إن ما قيل عن الأفراد الذين يتكلمون ، وعن أقوال الآخرين في الحياة المعادية ، لا يتعدى المظاهر السطحية للكلام ولقلته في وضعية معينة إذا جاز القول . أما الطبقات الدلالية والتبعية الأكثر عمقا ، فلها لا تتبني لنا . إنها شئ غثيف ، دلالة تيمة الإنسان المتكلم ودلالة كلامه داخل التيار الأيديولوجي لجزئنا ، وداخل سيروية تواصله مع العالم الأيديولوجي .

إن التطور الأيديولوجي للإنسان ، في هذا السياق ، هو سيروية اختصار كلمات الآخرين وسيروية تخطها .

ويُعرف تلقين فروع المعرفة الفقهية صينيين مدرسين أساميتين لتحقيق نقل مُتشبّه لحطاب الآخر (للنص ، وللمقروء ، وللمأطلة) : الحفظ « من ظهر قلب » ، أو بواسطة « كلمات » . وهذه الصيغة الأخيرة تطرح ، على مستوى بسيط ، معضلة أسولوجية بالنسبة للنشر الأدبي : أن نعيد قول نص « بكلمات » معناه ، إلى حد ما ، إنجاز سردي ثنائي الصوت فوق أقوال الآخر . حقا إن « كلماتنا » لا ينبغي أن تليق تماما أصالة كلمات « الآخرين » ، ولابد لسرد مُنجز بكلماتنا أن يتوغل في طابع غثيف ، وأن يستنسخ في المواضيع الضرورية ، أسلوب النص للقول وعباراته . هذه الصيغة الثنائية للنقل للمدرسي لكلام الآخر بواسطة « كلمات خاصة » تتضمن سلسلة من العناصر المخيرة للنقل الذي يتصل كلمة الآخر بعلاقة مع طابع النص المُتمثل ومبراهم التربية المتصلة بفهمه وتقويته .

إن نُقل كلمات الآخرين بأحد معنى أكثر أهمية وعصفا عندما يتعلق الأمر بسيروية الإنسان الأيديولوجية بالمعنى الحقيقي للكلمة ، هنا ، لا يعود كلام الآخر مجرد نية ، أو توضيح ، أو قاعدة ، أو نموذج ، الخ ، بل إنه يسعى إلى أن يُعَدّد الأسس نفسها لسكوننا وموقفنا من العالم ، ويتكلم علينا ما كانه كلام آدم ، وكأنه كلام مُتعمد داخلنا .

وبالرغم من الاختلاف العميق بين هذين التوعين من كلام الآخرين ، فلها يمكن أن يتحددا داخل كلام واحد هو أن الالفة أمر وُفُت . لكن هذا الالتقاء قليا يحصل . وعادة ما تكون سيروية التحول الأيديولوجي مطبوعة باختلاف كبير بين هذين التوعين : الكلام الأمر (الخفي ، السياسي ، الأخلاقي ، كلام الأب ، وكلام الكبار والأساتذة) ليس مقاما داخليا للوعي ؛ في حين أن الكلام للفتح داخليا عرود من السلطة ، وغالبا غير مُعَدّر اجتماعيا (من لدن الرأي العام ، والعلم الرسمي ، والقد) ، بل يكون عرودا من

والأجنبي ، المقول ، لا تتفد عند الصبح التوعية للحطاب المباشر أو غير المباشر ، فطرائق إدراجه وتشديده ، وإلفاته الصوة عليه ، جد متوعة . ويجب أن نأخذ ذلك في الحسبان لِنَقْضُ التأكيد التلخّص قدره : من بين مجموع الأقوال التي تتلفظ بها في الحياة المعادية ، يائنا ما يزيد عن نصفها من جانب الآخرين .

تعبا يرجع للغة المعادية ، لا يكون للمتكلم وأقواله موضوعا للتشخيص الأدبي ، بل للنقل المتبع عمليا . لذلك يمكن أن نتحدث هنا لا عن أشكال التشخيص ، وإنما عن طرائق النقل لحسب . وهذه الأخيرة جد متوعة ، سواء فيها يرجع إلى التشديد اللفظي الأسولوجي لحطاب الآخرين ، أو فيها يتصل بطرائق تضمينه التأويل ، وإعادة تقديره وإسرازه ، منذ النقل المباشر كلمة كلمة ، إلى التصريف البارودي المتمم للفصل ، لأقوال الآخرين وتشويهه^(١) .

ومن الضروري أن نسجل ما يلي : إن كلام الآخرين ، مفهومنا في سياق ما ، معها بلغ نقله من النقية ، فإنه يتعرض دائما لبعض التبديلات في المعنى . لتأسيات التي يشمل كلام الآخر ، يربط خلفية حوارية يمكن لتأثيرها أن يكون على درجة كبيرة من الأهمية . وللجوء إلى طرائق تضمين ملائمة ، نستطيع التوصل إلى تحويل ملفوظ أجبي تحويلا بارزا ، مع نقله بطريقة مضبوطة . إن للجدال غير الخرجص على الأمانة ، والحلف ، وعرف تماما خلفية الحوارية التي يجب أن يعطيا للأقوال المتقولة بدقة عن خصمه ، وذلك بهدف تشويه معناه . إنه لنفي متهميه السهولة ، عن طريق التلاعب بالنص ، أن نزيد من درجة موضوعية كلام الآخر ، محذرين بذلك وعود فعل مرتبطة بالموضوعية .

وعلى هذه الشاكلة ، يسهل أن نُصَرِّفَ الملفوظ الأكثر جدية ملفوظا مضجكا ، فكلام الآخر ، وقد أُنْجِضَ ضمن سياق خطاب ما ، يتم مع الآخرين الذي تضمينه ، لأصالة ألية ، بل مزيجا كيميائيا (عمل صعيد للمعنى والتعبير) ، ويمكن لدرجة التأثير التبادل عن طريق الحوار أن تكون جد كبيرة . هذا فإنا عندما ندرس مختلف أشكال نقل خطاب الآخرين ، لا نستطيع فصل طريقة بناء هذا الخطاب ، عن طريقة تأطيره السياقي (الحوارية) ، فالطريقتان مرتبطتان ارتباطا وثيقا . سواء تشكيل خطاب الآخر ، أو طريقة تضمينه (يمكن للسباق أن يبدأ ، من بعيد ، في تعبير إدراج ذلك الخطاب) ، فلها يبرهان عن فعل فريد في مجال العلاقات الحوارية مع هذا الحوار الذي يحدّد مجموع طابع النقل ، ويجموع تحولات المعنى والتأثير التي تُعَدّد داخله في أثناء ذلك النقل .

وفي خطاب الحياة المعادية ، وكما قلنا من قبل ، يصلح للتكلم وما يفعله ، لأن يكون موضوعا للنقل المتبع ، لا موضوعا للتشخيص . وهذا الانتفاع بالعمل يُعَدّد أيضا كل الأشكال المتداولة لنقل أقوال الآخرين ، ومن ثم فإنه يحدّد أيضا تحولاتها ، ابتداء من التوليدات الدقيقة للمعنى والتأثير ، إلى الانزياحات الظاهرة والخفية التي تلحق الكل اللفظي . لكن هذا الترجحه نحو نقل متبع ، لا يستبعد حدوث بعض مظاهر التشخيص . ذلك أنه بالنسبة للتعبير المعادي للمعنى الحقيقي لكلام الآخرين وفك حناصره ، قد يكون حاسبا معرفة من يتكلم ، وفي أية ظروف دقيقة يوجد . إن الفهم والحكم المتعادين لا يفضلان كلام الشخص للمعوس ، عن المتكلم (وهو

ووجب أن تكون منطقة ذلك السياق هي أيضاً منطقة بعيدة ، ما دام الاتصال المؤلف مستحيلاً هنا . فالإنسان الذي يدرك ويفهم هو سليل منحط من زمن بعيد ، وإذن ، ما بين شخصية مكثمة !

وعلى الشاكلة نفسها يتحدد الدور المحتمل للكلام الأمر في العمل الأدبي الثرى . فالكلام الأمر لا يتشخص ؛ إنه منقول بحسب . ذلك أن جوده ، واكتماله الدلائل ، وانفلاجه ، وبميزه الظاهر والمتصغير ، واستحالة وصول أسلبيه حرة إليه — كل ذلك يقضي إمكانية التشخيص الأدبي للكلام الأمر . إن دوره في الرواية ضئيل ؛ وهو لا يمكن أن يكون ثنائي الصوت بدرجة كبيرة ، وهو يدخل ضمن عناصر الأبنية المحيطة . وعندما يفقد الكلام الأمر سلطته ، فإنه لا يعود سوى مادة ؛ زلفت ؛ شيء . إنه لا يدخل في سياق أي شيء ؛ بوصفه جسدياً غير متجاسس ؛ فليس هناك من حوله لعب ، ولا انتمالات متمثلة الأصوات ؛ إنه غير محاط بصورات حيّة ، مضطربة ، ذات أصداء متعددة . حول الكلام الأمر يوت السياق ، ويحيط الكلمات . يضاف إلى ذلك أن أسداً ما يوق ، في رواية من الروايات ، إلى أن يتشخص الحقيقة والفضيلة اللتين تعدان ، رسمياً ، سلطوتين (لها علاقة بالكثبة ، أو بالكلية ، أو بالإدارة ، أو بالأخلاق الخ .) . ويكفي أن نذكر بالحلولات الباقية ، في هذا المجال ، لكل من جرجول ودوستوفسكي . لأجل ذلك يظل نص سلطوي ، في الرواية ، استشهداً فليلاً للحياة باستمرار ، ومُظلمة من قسبة السياق الأدبي (مثل نصوص الإنجيل في نهاية رواية «بعث نولستوي»^(٢٤)).

يمكن للأقوال الأمرة أن تجسد مضامين مختلفة : السلطوية بما هي عليه ، السلطة العليا ، التسلطية ، الكونية ، الزهرة الرسمية ، ومضامين أخرى . ويكتفى كذلك أن تفرغ على هذه مناطق (بتأثير معين من منطقة الاتصال) ، وعلى علاقات مختلفة مع المتشعب المضهم ، المفترض (خليفة لإدراكية يقرتها كلام ما ، أو درجة معينة من التبادل ، الخ .) .

ولم تلويح اللغة الأدبية بدور صراع مع ما هو رسمي ، ومع ما هو مبتعد عن منطقة الاتصال ، ومع مختلف صيغ السلطوية وبرجاتها . هكذا ، يلمع الكلام في منطقة الاتصال ، رغم ثم تحدث تحويرات دلالية وتعبيرية (تبرية) ؛ إضفاء لصيغته الاستمرارية واختزالها ؛ تشييعه ؛ تجسيد ؛ اختزال على مستوى اليومي ، الخ . كل ذلك قوس على المستوى السيكلولوجي ، لكنه لا يدور قط من وجهة نظر تشييد لفظي داخل حوار داخل يمكن بالنسبة للإنسان الموجود في صيرورة ، داخل حوار داخل (مزونوج) يشمل حياة بأكملها . هنا تواجها المعضلة المعقدة لأشكال ذلك الحوار الداخلي (وذلك اتخذ طابع حوار) .

إن الكلام الأيديولوجي للأمر ، للفتح داخلها ، والمعرف به من طرفنا ، يكشف لنا إمكانيات مختلفة تماماً . فهنا الكلام عند عملية صيرورة الوصي الفردي الأيديولوجية ؛ فليكن يعيش حياة أيديولوجية مستقلة . يستيقظ الوعي داخل عالم تحيط به الأقوال والأجنحة ، التي لا يتنمى عنها أول الأمر . فالتأثير بين كلامها وكلام الآخرين ؛ بين أفكارنا وأفكارهم ، يتم في مرحلة متأخرة . وعندما يبدأ عمل الفكر المستقل ، والتجريب والتناقض ، يحدث قبل كل شيء ،

الشرعية . والصراع والتعاليقات الحوارية بين هذين التوعين من الكلام غالباً ما يجتذبان تاريخ الوصي الأيديولوجي الفردي .

ويقضي منا الكلام الأمر أن نتعرف به وأن نتسلط ؛ وهو يفرض نفسه علينا ، بغض النظر عن درجة إقناعه الداعل لنا . إننا نجد أنه وكأنه مُجَد من قبل بما يكون السلطة . والكلام المتسلط ، داخل منطقة بعيدة ، مرتبط خصوصاً بالملامح التراتبية . إنه ، على هذا النحو ، كلام الأياد . إنه معترف به مسبقاً في الماضي ؛ فهو كلام وقع العثور عليه مقدماً ، وليس لنا أن نختاره من بين أقوال متعاقلة . إنه مصطلح (إنه يُرَد) داخل ذلك عالم وليس داخل جو الاتصال المألوف . ولغته خاصة ؛ ويمكن أن يصيغ موضوعاً للاتهام ؛ فالكلام الأمر يتمي للمحرم ، وللأسلم الذي لا يمكن أن نحملة بدون جدوى .

لا يمكننا ، هنا ، أن نعالج العناصر المغيرة للمتحدة للكلام المتسلط (مثلاً ، سلطة العقائد الدينية ، والسلطة المعترف بها للعلم ، ولكتاب والخب ، ولا أن نعرض لدرجات سلطوته ، وبالنسبة لفرغنا من التحليل ، لاهتمنا إلا بالخصائص الشكلية لنقل الكلام الأمر وتشخيصه ، وهي خصائص مشتركة بين جميع عناصره المغيرة ، وبين كل درجاته .

إن العلاقة المثلثة في الكلام — السلطة ، سواء اعترفنا بها أم لم نعرفها — تجتذ الكلام وتوزله بطريقة نوعية ؛ إنها تتحكم في المسافة بالنسبة إليها هي نفسها (مسافة قد تكون إيجابية أو سلبية ؛ وموقنة قد يكون متحمساً أو معادياً) . ويستطيع الكلام الأمر ، أن ينظم حوله تلك من الأقوال الأخرى (تؤكّد ، تطويع ، تطبق هذه الطريقة أو تتركها ، إلا أنه لا يختار معها (مثلاً ، عن طريق الاستبدالات التدرجية) . وهو يظل موزلاً بوضوح ، متأسكاً وجهداً ؛ ويمكن القول بأنه لا يستلزم علامتي تشخيص بحسب ، بل تفسيراً أكثر ضخامة من ذي قبل ، أو لنقل إنه يقضي كتابة خاصة^(٢٥) ، وإليه لأكثر صعوبة أن نلحق بالكلام المتسلط تمثيليات في المعنى بمساعدة السياق الذي يطره ؛ ذلك أن بنيت الدلالية ثابتة وعدنية الشكل ، لكونها مُتَهِية وأحادية الدلالة الثقافية ، ولأن معناها يستند إلى المعنى الحرفي ، ويتجسد .

إن الكلام الأمر يقضي منا أن نتعرف به بدون شروط ، لا أن نستوعبه ونتمتله بجمعي ، مستعملين كلمتينا الخاصة . كذلك ، فإنه لا يسمح بأي تصرف في السياق الذي يقضيه أو في حدوده ؛ فليس هناك استبدالات تدرجية ، متحركة ، ولا عناصر مشاورة حرة ، إبداعية وأسلوبية . إن الكلام الأمر يلج إلى وضعنا اللفظي مثل كتلة متماسكة غير قابلة للقصم ؛ ويتجسد أن نقبله كليةً أو أن نرفضه بتمامه . لقد التحم التحام وثيقاً بالسلطة (السلطة السياسية ، المؤسسة ، الشخصية) ؛ معها يستمر ، وبمعا يسقط . إنه لا يمكن أن نقسمه ، فنقل جزءاً ؛ ونسمح بالأمر ، ونلخص الجزء الثالث . . . أيضاً ، فإن المسافة بالنسبة إلى الكلام الأمر تظل ثابتة من نقطة البدء حتى النهاية ؛ فلعلة السلفيات — الاختلاف والاختلاف ، الاقتراب والابتعاد — تكون محالة معه .

كل ذلك يجتذ الأصالة ، سواء بالنسبة لطرائق تكوين الكلام الأمر نفسه خلال نقله ، أو بالنسبة لطرائق التضمين عن طريق السياق .

آخر ، تفصل ويتجسم يرتبطها كأنها كلام للآخر ، معزول ومُبرَز .
(تراجع في هذه النقطه : مناطق الإبطل) .

هذه التبرعات على قيمة كلام الآخر ، جذ مشتركة في جميع مجالات الإبداع الأيديولوجي ، وحتى في مجال العلوم التخصصي . وهذا هو شأن كل عرض موضوعي ومبدع لآراء الآخرين المتخصصة : إنه يسمع دائماً تبرعات أسلوية حرة لكلام الآخر ، ويعرض فكره من خلال أسلوية ذاته ، مع تطبيقه على مادة جديدة ، وعلى صياغة أخرى للمسللة ؛ ولذلك فإنه يُجرب ويتلقى جواباً داخل لغة الآخر .

وهناك ظاهرات مشابهة ، تمثل في حالات أخرى أقل وضوحاً . ويتعلق الأمر ، قبل كل شيء ، بجميع حالات التأثير القوي لكلام الآخرين على كاتب معين . فلنكتشف من تلك التأثيرات يرجع بالضبط إلى اكتشاف ذلك الوجود نصف – المستتر لحياة كلام « أجنبي » داخل السياق الجديد للكاتب . فإذا كان هناك تأثير عميق وضخم ، فلا مجال مطلقاً لحكاية خارجية تقوم على الاستنساخ للجرء ، بل يكون هناك تطور مبدع لاحق للكلام « الأجنبي » (بلغة أكثر : الكلام نصف – الأجنبي) « ضمن سياق جديد وشروط جديدة .

في تلك الحالات جميعها ، لم يعد الأمر يتعلق فقط بأشكال نقل كلام الآخرين ؛ بل تظهر فيها أيضاً واستمرار بلور شخصيتها الأدبي . يمكن أن نزعج قليلاً المنظور ليصبح الكلام المنفتح الداخلي ، بسهولة ، موضوعاً لتفحص أجنبي . نعتقد لتلصم صورة انتكلم جوهرياً وعضوياً بعض مؤثرات ذلك الكلام المنفتح : كلام أخلاقي (صورة العادل) ، كلام فلسفي (صورة الحكيم) ، كلام سوموسو-سياسي (صورة الرئيس) . إننا نتيقن وأسلمتنا واختيارنا لكلام الآخرين ، نحاول أن نعلم وأن نتعلم ، كيف يستصرف إنسان متوفر على مثل هذه الظروف ، وكيف سيخلق عليها الضوء من خلال كلامه . في هذا الحساب التجريبي ، تصبح صورة الإنسان الذي يتكلم وكلامه ، موضوعاً للمخيلة المبدعة لأديباً^(١٧) .

هذا التوضيح الذي يضع على المحك الكلام المنفتح وصورة التكلم ، يكتسب أهمية كبرى هنا ، حيث يكون قد بدأ صراع بينه وبينها ، بحيث نحاول عن طريق هذا الموضوع (objectivation) الانقلاط من تأثيرها ، بل نضع أسرارها .

إن سريرة هذا الصراع مع كلام الآخرين ومع سطوته ، لها تأثير كبير على تاريخ المصيرورة الأيديولوجية للرؤى الفردية . وصاحباً أو أجلاً ، سيداً وكلائاً و « صوتاً » الترددان من أقوال الآخرين وأصواتهم ، أول المستحاثان حوراً بواسطتهما ، في التحرر من سلطة كلام الآخرين . وتتخذ هذه السريرة نتيجة لكون أصوات « أجنبية » مختلفة تتكاثف لفرض سيطرتها على رؤى الفرد (مثلاً تفصل ذلك في الواقع الاجتماعي المحيط به) . كل ذلك يخلق أرضاً صالحة لاختيار توضيح كلام الآخرين . وتستمر للمخالفة مع ذلك الكلام المنفتح الداخلي الموضوع في قصص الأبطال ، إلا أنها تتخذ طابعاً آخر ؛ فنحن نساه ، ونضفه في موقف جديد لإمالة اللغز من ضيقه ، واكتشف حدوده ، والوقوف على موضوعه . كذلك ، فإن مثل هذه الأسئلة كثيراً ما تصبح باروقة ، لكن بدون خشية ، لأن كلام الآخرين المنفتح داخلها منذ فترة قريبة ، يُعَلِّم ، وفي أحيان كثيرة ، يرسل رثية

انفصال الكلام المنفتح عن الكلام الأمر للفرص ، وعن كثة الأقال لتشابة ، التي قلنا تؤثر فيها .

وعلى عكس الكلام الأمر الخارجي ، يشترك الكلام المنفتح الداخلي من استعماله الإيجابي – اشتراكاً وثيقاً – « كلاماً الخاص »^(١٨) . ودخل تبار ومينا ، يكون الكلام المنفتح الداخلي ، عادةً – نصف – كلاماً ، نصف – أجنبي . « وتشكل إنتاجه الإبداعية ، تلقياً في أنه يوظف فكرنا وكلامنا الجديد للمستقل ، ولي أنه ينظم من الداخل ككل كلماتنا ، بدلاً من أن نقل في حالة عزلة وتبوت . ونقد ما نُقول الكلام المنفتح ، يستمر في النمو شخصياً ، مُتَكَيفاً مع المادة الخام الجديدة ، ومع الظروف المستجدة ، مستميتاً – بالتبادل – مع سبلات جديدة . ولغالباً عن ذلك ، فإنه ياتر فعلاً متوزناً ومتبادلاً ، وعصراً ، مع أقوال أخرى مقننة . وبالفط ، فإن مصورتنا الأيديولوجية هي صراع متوفر يجرى في داخلنا من أجل تحقيق توفيق مختلف وجهات النظر الفلسفية والأيديولوجية : المفاريت ، الأهداف ، التقديرات . إن البنية الدلالية للكلام المنفتح الداخلي ليست متناهية ؛ إنها تظل مفتوحة ، قابلة – ضمن كل سياق من سياقاتها الجديدة الحواري – على أن تكشف دوماً عن إمكانات دلالية جديدة .

إن الكلام المنفتح كلام معاصر ، وُلِد في داخل منطقة الاتصال بمحيط المحاضر النقائص ؛ أو هو كلام أصبح معاصراً . إنه يوجهه إلى معاصر ، ويضبط سلباً مثلاً بإحاط معاصراً ، ومفهوم للمستمع – الفاعل المضمّن الخاص ، هو بالنسبة إليه ، مفهوم مكون . فكل كلام يستتبع مفهوماً فريداً للمستمع ، ولطاليت الإدراكية المتغيرة ، وقدر معين من المسؤولية ، ومسألة دقيقة محددة . وكل ذلك على جانب كبير من الأهمية لفهم الحياة التاريخية للكلام ؛ وبجهد هذه المظاهر معناه الانتهاء إلى تسمى « الكلام » (وإلى إلهاد حوارته الطبيعية) .

وجمع ما تقدم يحدد نتائج تشيد الكلام المنفتح الداخلي في أثناء نقله ، وطرائق تضمينه في سياقها . ما . وهذه الطرائق تنسج عبالاً لتضال الأوصى بين كلام الآخرين مع السياق ، كما تنسج عبالاً لتأثير الحواري للتبادل ، وللتطور الحر ، المبدع للكلام « الأجنبي » ، ولتندرج الثقل ، وللمسبة الحدود ، وللأمارات البهجة الناقية عن إدخال السياق لكلام الغير (ذلك أن « تيمت » يمكن أن تَرَن داخل السياق زماناً طويلاً على ظهورها) ؛ كما أن تلك الطرائق تنسج للمجال أمام خصوصيات أخرى للكلام المنفتح الداخلي : مثل علم اكتمال معناه بالنسبة لنا ، وفترته على أن يتابع حياته البهجة داخل سياق وتوقيت الأيديولوجي ، والطابع غير المتغير وغير التميزلجنا للأيديولوجية معه . إن هذا الكلام المنفتح لم يعلنا بعد كل ما كان يستطيع أن يعلنا إياه . إننا ندعجه فيمن سياقات جديدة ، وتطبيق على مواد جديدة ، ونضفه في وضعية جديدة ، ولقدرة على أن يتابع حياته البهجة داخل سياقات جديدة حول معناه ، ونحصل أيضاً على « كلمات خاصة بنا » (لأن كلام الآخر للنتج يُولَد في شكل جواب ، عن طريق الحوار ، كلاماً الجليد) .

يمكن لطرائق تشيد الكلام المنفتح الداخلي وتضمينه أن تكون من للرؤية والدنيامية بحيث تستطيع أن تصبح كلية المحصور ، حرة ، داخل السياق ، وأن تخلف جميع تبراته النوصية ، ومن حين إلى

الروايات ومظاهر أخرى للقوالب الآخرين، ونشير آخر الأمر إلى تأويل القوانين .

كل ذلك يتطلب دراسة . لقد وقع محبس التقنية القانونية (و الأخلاقية) لمعالجة الكلام و الأجناس ، و لإثبات صحته و دقته . . . البتة . مثلاً ، تقنية العمل التوثيقى لدى الكتاب الشرعيين) . لكن لم تطرح قط مشكلات وضعه في شكل تركيز ، أسلوب ، دلال ، وفي أشكال أخرى .

لم تتناول مشكلة الإقرار خلال تحقيق قضائي ، سوى على الصعيد القضائي والأخلاقي و السيكولوجي (وكل ذلك ما يتصل بطرائق استفراغ الإقرار والإزغام عليه) . والملف الأكثر إشارة للانتباه في معالجة هذه المشكلة على مستوى فلسفة اللغة (و الكلام) هي تلك التي قلّمها إينا دوستوفسكى (مشكلة الفكر و الأرضية الحقيقين ، والحافظ الحقيقى ، مثلاً ، عند إيفان كرامازوف ، والكشف عنها لفظياً ، ودور « الآخر » وعضلة البحث الخ . . .) .

الإنسان الذى يتكلم و كلامه ، يروضها موضوعاً للتفكير والحطاب ، عوياً في مجال الأخلاقي والقانوني فقط ، بسبب الأهمية الخاصة لمنهجين للمجالين . وقد أنضمت لذلك الاهتمام و تلك الاختيارات ، جميع طرائق نقل كلام الآخرين وتشديده وتضمينه . غير أنه ، حتى هنا ، تكون الشخصيات الأدبية ممكنة ، وبخاصة في مجال الأخلاق : مثلاً ، تشخيص الصراع بين صوت الوعي وبقية الأصوات ، أو تشخيص الحمار الداخلى للتوبة الخ . ويمكن أن تشمل رسائل الأخلاق ، وصيغة خاصة الاختراقات ، على عناصر مهمة للرواية الأدبية لاكتشف ثراً . هذا ما نجده عند أكتيت ، ومارك أوريل ، و القديس أوجسطين ، و بشارك ، حيث تكشف بلعواً لـ « رواية الاختيار » و « رواية التفتون » .

ونجد نصيب هذه التهمة التي تحلها أكثر أهمية في مجال الفكر و الكلام الدينين (في الميولوجيا ، و الصوفية ، و السحر) . فللوضوح الأساسى للكلام الدينى هو كائن يتكلم : إله ، شيطان ، مبشر ، رسول . والفكر الميولوجي يجهل تماماً الأشياء الساقطة للحركة ، الأشياء المحرّسة ، تأليه إرادة الآلهة الأسطورية ، وتأييد الشيطان (غيراً كان أو شراً) ، وتأييد علامات الغضب أو السحابة ، والبيوتات والتعاليم ، وأخيراً نقل أقوال الإله المباشرة (الوحي) ، وأقوال رؤس و قديسه ومبشره ، وشرحه ، وصيغة عامة انعكاس الكلام للوحي به رأياً وتأويله (على عكس الكلام التوثيقى) . تلك هي الأمصال ذات الأهمية البالغة في الفكر و الكلام الدينين . إن جميع الأساق الدينية ، مهما كانت سافجة ، تتورط على جهاز ضمخ ، خاص و متعجى ، يظل و يشول مظاهر الكلام السرمان المختلفة (الميرمينوطيقا) .

وبالنسبة للفكر العلمى ، تختلف الأمور بعض الشيء . هنا ، يكون نصيب تيمة الكلام غشياً نسبياً ، فالعلوم الرياضية والطبيعية لا تعرف أبداً الكلام بوصفه موضوعاً توثيقياً . ومن الواضح أنه خلال عمل علمى تألى للمناسبة لمواجهة كلام « أجناس » (أعمال السابقين) آراء النقاد ، الرأى العام) ، أو للدخول في علاقة مع أشكال خضفة من انعكاس وتأويل كلمات الآخرين (صراع مع كلام آبر ، تنمية

بدون أدنى نبرة بارودية . وفوق هذه الرقبة تولد تشخيصات روائية نافذة وثقافة الصوت ، تضطلع بتوضيح الصراع بين كلام الآخر المتنع والكتاب الذى كان ذلك الكلام يتحكم فيه (مثلاً نجد في « أوجين أونكين » للشاعر بوشكين ، و « بيتشورين » للبروستوف) . ففي الأساس المكون لـ « رواية الاختيارات » غالباً ما توجد سيورة ذاتية لصراع يدور مع الكلام المتنع الداخلى للآخر ، ويتحرر من سطوته عن طريق التوضيح . ويمكن لـ : « الرواية التفتونية » أن تنبأ أيضاً في ترويض الأفكار التي نعرضها هنا ، إلا أن سيورة اختيار الصيورة الأيديولوجية تمشد هنا مثل تيمة للرواية ، في حين أنه في « رواية الاختيارات » تظل السيورة الدائنية للكتاب نفسه خارج العمل الروائى .

في هذا الصدد ، لتحل أعمال دوستوفسكى مكانة استثنائية وفريدة . فالضائل المجهج والمنثور مع كلام الآخرين ، يُلّم لنا في رواياته من خلال مظهر مزدوج :

أولاً : يظهر في خطاب الشخصيات صراع عميق وفير تأمل مع كلام الآخرين على مستوى الحلية (« كلام الآخر في شال ») ، وهل المستوى الأخلاقي (الحكم على الآخر ، الاحتراف أو التجاهل من طرف الآخرين) ، وأخيراً على المستوى الأيديولوجي (رؤية الشخصيات للعلم في شكل حوار ناقص وغير قابل للحُجْم) . إن ملفوظات شخصيات دوستوفسكى هي ساحة لإبرازها بالنسبة مع كلام الآخرين في جميع مجالات الحياة ومجالات العمل الأيديولوجي . لهذا تستطيع تلك الملفوظات أن تكون مخارج متميزة لأشكال لا متناهية التزوج ، في كلام الآخرين وتضمينه .

ثانياً : روايات دوستوفسكى ، في مجموعها ، وبوصفها ملفوظات لكاتبها ، هي أيضاً حوارات يالسة وغير تأمل للشخصيات فيما بينها (مثل وجهات نظرهما للمجسدة) ، وأيضاً فيما بين الكاتب نفسه وشخصياته ، لكلام الشخصية (مثل كلام الكاتب) لا يصل إلى نهايته ، ويظل حراً مفتوحاً . وعند دوستوفسكى (٩) ، تظل اختيارات الشخصيات واختيارات أقوالها المنتهية بالنسبة للذات المتكلمة ، غير تامة داخلياً ، وبدون حل .

في مجال الفكر و الكلام الأخلاقي والقانوني تكون الأهمية الكبيرة لتيمة المتكلم واضحة . فالإنسان الذى يتكلم و كلامه ، يتقن هنا مثل موضوع أساسى للتفكير والحطاب . وجميع الملفوظات الأساسية للحكم والتفويض الأخلاقي والقانوني والشرعي ، هي بالضغط مرتبطة بالكلم بصفته متكلاً : الوحي (« صوت الوحي » ، « كلام داخل ») ، الحقيقة والكلم ، للمسؤولية ، ملكة الفعل ، التائب (الاحتراف الحر للإنسان نفسه) ، الحق في الكلام ، الخ . الخ . إن الكلام المستقل ، المشرو والمفعّل ، علامة أساسية على الإنسان الأخلاقي ، القانوني ، والسياسي . والنجوة إلى ذلك الكلام ، واستحضاره ، وتأويله ، وتفسيره ، وحدود فعالياته وأشكالها ، (الحقوق المدنية والسياسية) ، وتجارب خضف الإرادات والأقوال الخ . الخ . كل ذلك يُلّم بظله كثيراً في المجالين الأخلاقي والقانوني . يمكن أن نشير في المجال الحساس بالضغط إلى تشييد التحليل ودوره ، وإلى تأويل الشهادات والتصريحات والمقود ، وجميع

تقترب كثيراً من تشخيص أيّ ثنائي الصوت لكلام الآخرين . ولابد من أن تُسجل أن الرواية أيضاً تُصمّ وتُأبى عنصر إدراك معرفي من كلام الآخرين الذي تشخصه .

نُقلَ في نهاية هذا الجزء الأول من التحليل ، بضمّ كلمات من أحيمةً تيمناً بالنسبة للجناس البلاغي . لاجدال في أن الإنسان الذي يتكلم وكلامه ، يجلان أحد الموضوعات الأكثر أحيمةً في الخطاب البلاغي (هنا ، التيمات الأخرى جميعها تُرافقها أيضاً تيمات الكلام) . فخطاب البلاغي مثلاً ، في البلاغة القاتورية ، يتهم أو يدافع عن التشكّل المستول ، من خلال الاستناد أيضاً إلى أقواله ، فيقولها ويخاطبها ، ويُميد ، بضمّ ، تكوين الكلمات المضمرّة للمتهم (هذا الابتكار لم ألقاؤه بلغة التلقظ كما هي إحدى الطرائق الأكثر استعمالاً من جانب البلاغة في العصر القديم : « كان بإمكانهم أن يقولوا ... » ، « كان باستطاعته أن يقول لكم ... » .

إن الخطاب البلاغي يُجَبِّه في أن يستنّ الاعتراضات الممكنة ، فيقتل تصريحات الشهود ويغادر بينها ، الخ . وفي البلاغة السامية ، يستند الخطاب ، مثلاً ، ترشيحاً ، ويستحضر شخصية المرشح ، ويعرض عن وجهة نظره ووجهه اللغوية ويدافع عنها ، أو ، في حالة أخرى ، يبتغ على مرسم ، أو قاتون ، أو تصريح ، أي أنه يعارض ملفوظات لغوية عمدة يركز عليها في محاورته . وخطاب الإعلامي ، الصحفي ، علاقة أيضاً بتلكم الإنسان الذي هو الجهة التي يصدر عنها ذلك الكلام . إنه يتحدّ ملفوظاً ، وجهة نظر ، ويخاطب ، ويهمس ، ويسخر ... وإذا حلّ حلاً فإنه يكشف وجهات النظر التي تحفره ، ويصوغها لفظياً ، مُبرِراً إياها بما يلزم : بالسخرية ، بالقبض ، الخ . وهذا لا يعني أن البلاغة تقضي بسدّث أوفدل ، أو واقعة غير لفظية ، في سبيل خطبها ، وإياها في علاقة مع الإنسان الاجتماعي الذي يتول كل فعل أساسي من أفعاله أيديولوجياً عن طريق الكلام ، أو يُعَسِّد فيه مباشرة .

في البلاغة ، تكون دلالة كلام الآخرين ، بوصفه موضوعاً ، جد كبيرة ، حتى إنه غالباً ما يحول الكلام إخفاء الحقيقة أو تعويضها ؛ وبذلك فإنه يتقلص ويغدد من عمقه . وفي معظم الأحيان تقتصر البلاغة على انتصارات لفظية خالصة ، تسجلها على الكلام ، وعندئذ تتحول إلى لعبة لفظية شكلانية . لكننا نكرّر القول بأن انتزاع الكلام من الحقيقة يُعَلِّمُه ، قَبِيل ، ويفقد عمقه الدلالي وتحرّكه ، وفقدته على تجلّده معناه في سياقات جليلة حية ؛ أي يتيسر أشمل ، وموت بصفته كلاً ، لأن الكلام الدلّ يعيش خارج ذاته ؛ أو يعيش من توجّعه نحو الخارج غير أن التركيز المنصور على الكلام « الأجنبي » بوصفه موضوعاً ، لا يفترض في ذاته مثل هذه العظيمة بين الكلام والحقيقة .

إن الأجناس البلاغية تُرمز أكثر أشكال نُقل خطاب الآخر تشوّماً ، وهي في معظم الأحيان ، تصرف أشكلاً جدّ حوارية . فالبلاغة تلجأ كثيراً إلى إمعة تثير قوة للأقوال المتفولة (غالباً ما تصل إلى حدّ تشويهاً تلميحاً) ، بواسطة تضمين مطالبين ، ومن خلال السياق . والأجناس البلاغية هي مادة أولية أكثر ملاسمة لدراسة مختلف أشكال نُقل الأقوال والأجناس ، وتسجيلها وتضمينها . وعلماً أن من البلاغة يمكن أن تُنْشِد تشخيصاً أدبياً للإنسان الذي يتكلم ولما

التأثيرات ، خصوصيات جدلية ، مراجع واستشهادات) . لكن كل ذلك يظل في نطاق سيروء العمل ، ولا يمس في شيء للمحدوي الموضوعي للمعلم ذاته ، الذي لا يستطيع التشكّل وكلامه الولوج إلى داخله . إن مجموع الجهل المتأجّل للمعلم الرياضي والعلمية يتجه إلى التحكم في الموضوع المتحدّ ، الأكم ، الذي لا يكشف عن نفسه أبداً في الكلام ، والذي لا يُجَبِّه شيء من قاته . هنا لا تكون المعرفة مرتبطة بالتلفي ، ويتأويل أقوال الموضوع الغالب المعرّفة نفسه وعلاماته .

وفي العلوم الإنسانية ، على خلاف العلوم الطبيعية والرياضية ، تظهر المشكلة الترمية الخاصة بترميم ونقل وتأويل الكلام « الأجنبي » (مثلاً ، مشكلة المصادر في منهجية الفروع التاريخية) . أمّا في فروع المعرفة الفلسفية ، فإن التشكّل وكلامه يظهرون وكامياً الموضوع الجوهري للمعرفة .

إن لفظة اللغة أهدافها النوعية ، وطريقته الخاصة في تناول موضوع التشكّل وكلامه اللذان يحدان جميع أشكال نقل وتشخيص كلام الآخرين (مثلاً ، الكلام بوصفه موضوعاً لتاريخ اللغة) . غير أنه ، في حقل العلوم الإنسانية (وفي حدوده اللغة يمتدّ الفسق) ، يمكن أن يكون هناك تناول مزدوج لكلام الآخرين بوصفه موضوع معرفة .

يمكن للكلام أن يكون كله مثلاً موضوعاً (مثل شيء تقريباً) . وهذا ما يكون عليه الكلام في معظم فروع اللسانيات . في هذا الكلام الموضوع يكون المعنى أيضاً متدياً ؛ إنه لا يسمح بأية مقارنة حوارية لحاية لكل مفهوم حقيق وروان . لأجل ذلك فإن المعرفة هنا تكون عروضة ؛ إنها تعتمد كلياً عن الدلالة الأيديولوجية للكلام الحلي ، عن حقيقته أو عن زيفه ، عن أحيمة أو عن نقاشته ، عن جهله أو عن بشاعته . إن معرفة هذا الكلام للموضوع ، المشأ ، عروضة من كل نفاذ حوارية داخل معنى قابل لأن يُعرّف عليه ؛ ومن ثم تتسلل محادثة مثل هذا الكلام .

مع ذلك ، فإن النفاذ الحوارية لأزيم في فقه اللغة (لأنه يدرته ، ما بين تقاضم يكون مُعَكِّناً ، فهو الذي يكشف في الكلام عناصر جديدة ، دلالية بالمعنى الواسع ، يتسنى بها الأمر إلى التشيّر ، بعد أن ظهرت أول الأمر عن طريق الحوار) . إن كل تقدم لمعلم الكلام يكون مسبقاً به مرحلة الجبرية ، أي علامة حوارية حافعة من الكلام ، تكشف داخلته عن مظاهر جليلة .

هذه المفارقة هي التي تفرض نفسها ، ملموسة أكثر ، لانتجدهن عن الدلالة الأيديولوجية الرائدة للكلام ، ورابطة موضوعية الفهم بصيرته وصفه الحواريين . وفي مجال التشريعية والتاريخ الفهم (وتوليف الأيديولوجيات بعمائه) وأيضاً ، إلى حد كبير ، في فلسفة الكلام ، ما بين مقارنة أخرى ممكنة ؛ فهي مثل للمجالات ، لا يستطيع الرؤسية (positivisme) الأكثر جلفاً وتسلطاً أن نتاج الكلام بكيفية محايدة كأنه شيء ، ويحد نفسها مرعوبة متنا على الرجوع إلى الكلام ، لكن أيضاً على التحدّث معه من أجل الفضل إلى معناه الأيديولوجي الذي لا يكون إلا في متناول إدراك أيديولوجي يجمع بين تفرقه وما يتقدمه من إجابة . وأشكال النقل والتأويل المنطقية لهذا الإدراك الأيديولوجي تسلط ، لكي يكون الإدراك عميقاً وحياً ، أن

تلك الأشكال كلها، حتى حيناً تكون قريبة من تشخيص أمي، مثلها هو الحال في بعض الأجناس البلاغية الثنائية الصوت (الأشليات البرودية)، هي دائماً موجهة نحو ملفوظ فرد من الأفراد. إنها التمثل المهتم، عملياً، بمفوضات الآخرين الأفراد، التي يصل في أغلب الحالات إلى تعميم للمفوضات صيغة لفظية «أجنبية»، على أساس أنها، اجتماعياً، غريبة أو غريبة. وهذه الأشكال المركزة على نقل المفوضات (ولو كان نقلاً حراً أو مبسّطاً)، لا تهدف إلى أن ترى وتثبت، فيها وراء للمفوضات، صورة لغوية اجتماعية تتحقّق داخلها، وإنما تتعلق الأمر دون أن تحب داخلها، بالصورة وليس بالتجريبية الإيجابية لتلك اللغة. داخل رواية حقيقية، تُحسّ وراء كل ملفوظ طبيعة اللغات الاجتماعية منطوقة وضرورتها الداعيتين. والصورة هنا لاكتشف لفظ الواقع، بل إمكانات لغوية معطلة، وحلونها المثل إذا جاز القول، ومعناها الشامل، للمتحم، وحقيقتها، وانحصارها.

لذلك فإن الثنائية الصوتية في الرواية، على خلاف الأشكال البلاغية وغيرها، تترج ذاتها نحو الثنائية اللسانية كأنما تتطلع إلى نهايتها. كذلك، لا تستطيع هذه الثنائية الصوتية أن تظهر، لأن التناقضات المنطقية، ولا في التجاوزات الدرامية الخالصة. وهذا هو ما يحدّد خصوصية حوارات الرواية التي تترج نحو واحد الأسمى للأشخاص المتبادل بين الأفراد لتكلمين لغات مختلفة.

علينا أن نؤكد مرة أخرى، أننا لا نقصد بـ «لغة اجتماعية» صيغ الملامات اللسانية التي تحدّد إعطائه القيمة المهيمنة للغة وتفرديتها، وإنما نقصد الكيان للموسم والحي، ولعلامات تفريد اللغة تفريداً اجتماعياً، الذي يمكن أن يستحق أيضاً في إطار لغة وحيدة لسانياً، محدّد نفسه بتحويلات دلالية «والتقاطعات قاموسية». إنه منظور موسمي- لسانى ملموس، يتفرّد داخل لغة واحدة وتجربياً. وهذا المنظور اللسانى، غالباً، لا يتحمّل تحديداً لسانياً مُتفقاً، إلا أنه ينطوي على إمكانات صمدية لتفريد لغوي مُستقل. إنه لهجة كسدية، جنباً مايزال عدم الشكل. وخلال الوجود التاريخي للغة، وصورتها للتصنّد للغات، تكون- أي اللغة- مختلفة بتلك اللهجات الكسدية؛ فهي تتقاطع بطرائق عدة، ولا تتوحد في النهاية صوتاً؛ غير أن بعضها يَهرُج ويصبح لغات حقيقية. ونكرر القول: إن اللغة هي - تاريخياً - وألح بوضعها ضرورة متصلة اللغات، تصب بالصفات المنطقية والمساوية، وبالتالي «الاستراتيجية» للصيغة، ولسانيات «وصولية» و«الكثير من طائفة يد» اللغة، مسددة توتراً أو تفشيه، ويبلغ ذات صرامة اجتماعية كبيرة على وجه التقريب، وهذا المبلغ أو ذلك فيها يتصل بالتطبيق.

وصورة مثل هذه اللغة في الرواية هي صورة منظور اجتماعي، وصورة حيّة لملفوظية اجتماعية بامتعة بخطابها وبلغتها. لا يمكن، إذن، هذه الصورة؛ بل هي حال، أن تكون صورة شكلية، ولا يمكن للغة أدبية قائمة على مثل هذه اللغات أن تكون لغة شكلية. إن الخصوصيات الشكلية للغة ولصيح الرواية وأصليها، هي رموز انطورات اجتماعية. والخصائص اللسانية الخارجية غالباً ما تستعمل، هنا، بمثابة إشارات مساهمة تشير إلى

يقوله. لكن من السادر أن تكون الثنائية الصوتية البلاغية لتلك الشخصيات صيغة؛ ذلك أن جلودها لا تفرض في الطابع الحواري لُغة للصوت؛ إنها لا تتبنى على تصدّد لسانى جموعى، بل على تنافرات. وفي معظم الحالات تكون تلك الثنائية الصوتية عرصة، تترج تحت تحديق وتقسيم شكلين ومنطوقين للأصوات، على نحو يُضَبّ معها. لذلك يستحسن الحديث عن ثنائية صوتية بلاغية خالصة، مميّزة عن الثنائية الصوتية الحقيقية في اثر الأدب، أو بتعبير أفضل، تتحدث عن نقل بلاغي حي صوتين لكلام الآخرين (دون أن ينقل ذلك من بعض الملامح الأدبية)، يكون مميّزاً عن التشخيص التالي الصوت داخل الرواية والموجه نحو صورة اللغة.

فك هو معنى تيمة الإنسان الذي يتكلم في جميع مجالات الرجوع العادية، وفي الحياة اللفظية والأيدولوجية. ونسأله على ما قبل، يمكن القول بأنه، تقريباً، عند تأليف كل ملفوظ للسان الاجتماعي، ابتداء من الرّد العنصرى في الحوار المألوف، إلى الأعمال اللفظية الأيدولوجية الكبيرة (الأدبية، والعلمية، وغيرها)، فإنه يوجد، في شكل مُعَنَّ أو مستتر، قسط من الأقوال «الأجنبية» والصيغة، منقولة بهذه الطريقة أو تلك. وخلال نقل كل ملفوظ تقريباً، يحدث تفاعل متوتر، وصراع بين كلامه الخاص وكلام «الآخر»، كما تتم سيورة للتحديد أو الإضامة الحواري للتبليدة. يُضَحّ، إذن، أن الملفوظ جهاز أكثر تعقيداً ودينامية مما يبدو عليه، إذا اكتفينا بالنظر إلى ترجمته العنصرى؛ وتعبيره الاصطناعي الصوت المباشرة.

وكذلك الكلام أحد موضوعات الخطاب الإنسان الأساسية، هو مسألة لم تُطرح بعد في إطار الكفالى، وأن تَرمُج بعد دلالاتها الجلودية. ولم تعرف الفلسفة كيف تحضن في سمة لقي جميع الظاهرات لتصله بهذه المسألة؛ فلم يدرك أحد خصوصية هذا الموضوع للخطاب، تلك الخصوصية التي تتحكم في نقل الكلمة «الأجنبية» نفسها واستنساخها؛ إننا لا نستطيع أن نتحدث عن هذه الأخيرة إلا بمساهمة تلك الخصوصية مع إضافة نواياها الخاصة، وإضامتها على طريقتنا، من خلال السياق. إن الحديث عن الكلام مثلما نتحدث عن أي موضوع آخر، أي بطريقة تيمناكية، وبدون نقل حوارى، لا يكون ممكناً إلا إذا كان ذلك الكلام مَوْضِعاً مُعَنَّاً. وهكذا يمكن أن نتحدث، مثلاً، عن الكلمة في النص، حيث يَحْتَم، بالخط، غلافها للشئ، وعدم الشكل.

إن الرواية تستعمل استعمالاً مزدوجاً جميع الأشكال الحواري الأكثر تنوعاً لنقل كلام الآخرين، والتي تتشكل داخل الحياة العادية، وفي العلاقات الأيدولوجية غير الأدبية. أولاً، جميع تلك الأشكال تُقدّم وتُستخدَم داخل المفوضات - للغة والأيدولوجية - لشخصيات الرواية وأيضاً للأجناس المختلفة: المذكرات الشخصية الاحتراقات، مقالات المصنف، الخ. ثانياً، يمكن لجميع أشكال النقل الحواري لخطاب الآخرين أن تكون أيضاً نابعة وبكيفية مباشرة، لخصائص التشخيص الأسمى للشكل والكلام، مع توجه نحو صورة الكلام، والتعرض لشعور ألبى محدّد.

ما الفرق الجوهري إذن بين جميع هذه الأشكال الخارج - أدبية لنقل كلام الآخرين، وبين تشخيصه الأسمى داخل الرواية؟

ولا يمكن فصل هذه الأصناف إلا بطريقة نظرية ؛ لأنها لا يمكن
باستمرار داخل النسيج الأدبي الفريد للصورة .

ما التهجين ؟ إنه عَرَجٌ لثنتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد ؛
وهو أيضا ألفةٌ وعَيْنٌ لسائيتين مفصولين بحسية زمنية ، وبفارق
اجتماعي ، أو جماعي ، داخل مساحة ذلك الملفوظ .

وهذا للزيج من لثنتين داخل الملفوظ نفسه ، هو طريقة أدبية قصديّة
(بدقة أكثر ، نسق من الطرائق) . لكن التهجين الأخرى ،
الأدبي ، هو إحدى الصيغ المهمة للوجود التاريخي ، ولصيرورة
اللغات . ويمكن القول بوضوح بأن الكلام واللغات ، إجمالاً ، تتميز
تاريخياً عن طريق التهجين ، ومزج مختلف « اللغات » والمتماثلة داخل
الهجة نفسها واللغة القومية نفسها ، وعن طريق تشعب المجموعة
اللغوية نفسها ، أو عدة مجموعات ، سواء في الماضي التاريخي
للغات ، أو في تباينهم الإحاثي . ويقوم الملفوظ دائماً بدور الجُرْجَل في
الزيج^(٩) .

يجب أن تكون صورة اللغة في الفن الأدبي ، من حيث جوهريها ،
هجيناً لسائياً (قصدياً) ؛ ويتضح أن يوجد ، إجمالاً ، وتجان
لسائتين : الوعي الشخصي ، والوعي الذي يخص ، وهما معاً
يتجهان إلى نسق لغة مختلف . ذلك أنه لو لم يكن هناك الوعي
الثاني الشخصي ، أي تلك الإرادة الثانية للتشخيص ، لشفأنا ،
لا صورة لغة ، بل مجرد عينة من لغة الآخرين ، صادقة أو مزيفة .

إن صورة اللغة بوصفها هجينة قصديّة ، هي قبل كل شيء هجينة
واعية (بخلاف الهجنة التاريخية - العضوية الغامضة لسائياً) ، إنها ،
بالضبط ، ذلك الوعي يُلْقَى من جانب لغة أخرى ، إنها النور الذي
يلقي عليها وهي لسان آخر . ويمكن لصورة لغة أن تتبنى فقط من
وجهة نظر لغة أخرى مقبولة على أنها بمثابة معيار .

يُضَلَّح إلى ما تقدم ، أنه داخل هجينة قصديّة واعية يمتزج ،
لاحيان لسائيتين مبهمان (مرتبطتان بلثنتين) ، بل وهجان لسائيتين
مُعَرَّجان (مرتبطتان بملفوظين لا بلثنتين) ، وإرادتان لسائيتين فرديتان
هما : الوعي والإرادة الفرديتان للكاتب الذي يُشَيِّص ، والوعي
والإرادة الفردان للشخصية روائية شخصية . ذلك أنه فوق هذه اللغة
والشخصية تتبنى الملتصقات للمجموعة الوحدية . وإذن ، يتحدد إزاءها
أن يتجسد الوعي السال في « كتاب »^(١٠) يتكلمون اللغة المطلقة ،
ويشيدون فوقها ملفوظاتهم ، ومن ثم يُجَدَلُون إلى إمكانات اللغة
المُشْعَرَة ، إرادتهم اللسانية التحيينية . إنها وحيان وإراضان ؛
صَرْفَتان ؛ ومن ثم فإنها تَبْرُكُتان تشتركان في الهجنة الأدبية القصديّة
والواعية .

لكن يلرزنا للمظهر الفردي لهذه الهجنة ، يجب أن نؤكد بقوة من
جليد ، أنه داخل الهجنة الأدبية للرواية ، التي تبنى صورة اللغة ،
يكون المظهر الفردي ضرورياً تَحْيِينٌ للغة ويربطها بكيان الرواية
(مصائر اللغات تشابك ، هنا مع مصائر المتكلمين الفردية) ، كما أنه
يكون وثيق الصلة بالمصائر الاجتماعية للسال . وهذا معناه أن
الهجنة الروائية ليست هي ثنائية الصوت والنبذة (كما في البلاغة)

فروق اجتماعية - لسانية ، وأحياناً تكون في شكل تعليقات مباشرة ،
موجهة من الكاتب إلى خطابات شخصيته الروائية . مثلاً ، في « أيام
وأبناء » ، يقدم إيليا تروجنيف من حين إلى آخر ، إشارات من
استعمال إحدى الكلمات ، أو من لفظ إحدى الشخصيات (تجرد
الإشارة إلى أنها أكثر شيوعاً من الناحية التاريخية - الاجتماعية) .

ومكذلك فإن مختلف تلفظات كلمة (printzipy) « مبانى » : تُجَرِّدُ
في تلك الرواية بين عدة عوالم تاريخية - ثقافية - اجتماعية : العالم
المكتف لكبار ملاك الأراضي خلال سنوات ١٨٢٠ - ١٨٣٠ الذي
درس الأدب الفرنسي ، وظل بعيداً عن اللاتينية وعن العلم الألائ ،
ثم عالم الأتجنسيا المتصلة بالعلاقات خلال منتصف القرن الماضي ،
عندما كان الترجيح في يد الأباطرة والمتتارلين المشيعين باللغة اللاتينية
والألمانية . لقد فازت النبذة اللاتينية - الألمانية بالغة في التلفظ بكلمة
« مبانى » في اللغة الفرنسية . غير أن معجم كلام « كوشينا » الذي
يقول « سيدى » بدلاً من « رجل » ، قد تجرد داخل الأجناس
التعبيرية الدنيا والوسطى في اللغة الأدبية .

وإذا كانت الملاحظات الخارجية والمباشرة عن خصوصيات لغة
الشخصيات هي عناصر جُزْءية لجنس الرواية ، فمن الواضح أنها ليست
هي التي تخلق صورة اللغة . فهذه الملاحظات هي جُزْءية خالصة ؛
وعطاب الكاتب ، هنا ، لا يلمس إلا بكيفية سطحية ، اللغة التي لها
خصائص مثل خصائص الشيء ؛ فنتسب لا نجد هنا صيغة حوار
داخل ، تلك الصيغة المميزة لصورة اللغة . إن للصورة الأصلية
لغة ، دائماً ، حواشي يدور فيها الحوار بين صوتين ، ولثنتين (مثلاً ،
مناطق الأبطال التي تحدثنا فيها في الفصل السابق) .

ونكتسي دور السباق الذي يَصْنَعُ الخطاب الشخصي ، دلالة
جوهريّة في خلق صورة لغة . فالسباق المصنّ ، مثله مثل إزميل
النحات ، يُرَفِّق حواشي خطاب الآخر ، ويحدد صورة لغة داخل
التجنية الحاشية لحية الخطاب ؛ إنه يَخرج ويصمح التطلع الداخل للغة
المشخصة بتحديداتها الخارجية الموضحة . وعطاب الكاتب يُشَيِّص
ويَصْنَعُ خطاب الآخرين ، ويخلق له منظوراً ، ويوزع ظلاله
وأضوائه ، ويوجد وضعية وجميع الشروط اللازمة لإسراع ريته .
وأخيراً ، فإنه ينفذ إليه من الداخل ، يُدخل فيه تراثه وتعبيراته ،
ويخلق له خلفية حوارية .

وبفضل هذه الغالبية للغة تُشَيِّصُ لغة أخرى ، وتَرَفِّقُ بَشْرَافٍ
خارجها وفيها ، وتتكلم عنها فيما هي تتحدث مثلها ومعها ، ثم من
جهة ثانية ، بفضل قابلية لغة مُشَخَّصة لأن تضطلع في الآن نفسه بدور
موضوع والتشخيص ، ودور التكلم من خلاله ، يمكن أن تخلق صورة
للغات روائية نوعية . لأجل هذا ، فإنه في سياق الكاتب الذي يَصْنَعُ
اللغة المشخصة ، لا يمكن هذه اللغة ، في جميع الأحوال ، أن تكون
شيئاً مائة خطاب ، بكونه يدور رد فعل ، واثقة في الحلج مثل أي
عنصر من عناصر الخطاب .

نستطيع أن نُصَفَ جميع طرائق إنشاء صورة اللغة في الرواية ، في
ثلاثة أصناف أساسية :

١ - التهجين .

٢ - تماثل اللغات القائم على الحوار .

٣ - لحوارات الخالصة .

المعاصرة) تتخذ طابعاً موضوعياً إلى حد ما، تصبح صورة. وتُكثف طريقتا التهجين في الرواية بطريقة واسعة وصعيفة (من خلال عدة لغات وليس بواجبة)، التحقت اللغة للشخصية والمضيفة طابعاً موضوعياً، لتتحوّل في النهاية إلى إحدى صُور لغة الرواية. والامتلاء الكلاسيكية التي تتسق في هذا الصدد هي: دون كيخوت، وروايات الكتائب الساخرين الإنجليزي: غيلننج، مسوليت، سترون، ثم الرواية الألمانية الرومانسية - الساعرة: هيبيل وجان-بول⁽¹⁾. في مثل حالات هذه الروايات، كتسبب سيروعة كتابة الرواية، ووجه الروايل بلوغها، طابعاً من الموضوعية. (هنا ما نجد حقيقاً، جزئياً، في «دون كيخوت»، ثم فيها بعد عند سترون، وهيبيل، وجان-بول).

إن الإضاءة للتبادلية المصاحبة في حوار داخلياً، التي تتجزأه الأسباق اللسانية في عملها، تتميز عن التهجين بمعناه الخاص. ففي الإضاءة للتبادلية لا يكون هناك توحيده مباشر للتّنين داخل ملفوظ واحد، وإنما هي لغة واحدة عتيقة وملفوظة، إلا أنها مقسّمة في ضوء اللغة الأخرى. وهذه اللغة الثانية تظل خارج الملفوظ ولا تتحوّل أبداً. إن الشكل الأكثر تحييراً ووضوحاً لهذه الإضاءة للتبادلية ذات الصيغة الحوارية الداخلية، هو الأسلوب (stylisation).

وقد سبق القول بأن كل أساليب حقيقية هي تشخيص والتكاسم أدبيان للأسلوب اللساني لدى الآخرين. وفيها يتكلم، إزانيا، وغيان لسانيان متمايزان: «يُحسَّص (الوعي) اللساني للمؤسّيب»، ووهي من موضوع التشخيص والأسلوب. وتتبيّن الأسلوب، حل وجهه الدقة، عن الأسلوب المباشر بذلك الحضور للوعي اللساني (عند المؤسّيب المعاصر وعند قرائه)، الذي يعاد في ضوءه خلق الأسلوب للمؤسّيب، ومن خلاله يتكسب دلالة وأهمية جديدة.

هذا الوعي اللساني الثنائي للمؤسّيب والمعاصره، يباشر عمله اعتماداً على المادة الأولية للغة المؤسّيب، ولا يتجلى للمؤسّيب من موضوعه إلا من خلال تلك اللغة التي يؤسّسها، والتي هي «أجنبية» بالنسبة إليه. لكن هذه اللغة الأخيرة هي نفسها مُعقّدة في ضوء الوعي اللساني المعاصر للمؤسّيب. فبالغة المعاصرة تُلقي ضوءاً خاصاً على اللغة موضوع الأسلوب: إنها تستخلص منها بعض العناصر، وتترك بعضها الآخر للظن، وتزج نبرات خصوصية، ومقلّعات تأخّمية، بين اللغة موضوع الأسلوب، والوعي اللساني المعاصر. وباختصار، إنها تخلق صورة حرة للغة الآخرين، لا لترجم إرادة ما يؤسّس فصب، بل أيضاً الإرادة اللسانية والأدبية المؤسّيب.

هذه هي الأسلوب. وقريباً منها، يوجد نوع آخر من الإضاءة التبادلية هو: التنوع (La variation). ففي الأسلوب، يعمل الوعي اللساني للمؤسّيب فقط بالمادة الأولية للغة موضوع الأسلوب فيضيها ويدخل إليها اهتماماته «الأجنبية»، لكنه لا يدخل فيها ماله «الأجنبية» للمعاصرة. والأسلوب، هذا المعنى، يجب أن يحافظ عليها من البداية إلى النهاية. لكن إذا دخلت إلى المادة اللسانية للمعاصرة (كلمة، شكل، صيغة، جملة، إلخ...) فلها تمتلئ عندك حل خلل، أو خطأ، أو مفارقة، عصرية.

فحسب، بل هي مؤدوجة اللسان. وهي لا تشمل فقط حل وعين فردين؛ بل صوتين؛ حل تيرتين؛ بل حل وعين اجتماعيين - لسانين، وحل حيتين؛ حل في الخلفية، غططين هنا بكيفية لأوامية (كما هو الشأن في هُجنة عضوية) (بل هما قد التفتيا بوعي، وهما تصارعان فوق أرض الملفوظ).

في هُجنة قسّيدية لا يتعلق الأمر فحسب (وليس كثيراً) بمزج أشكال الأسلوبين واللّتين وإشاراتها، وإنما يتعلق الأمر، قبل كل شيء، بالصدمة التي نصيب وجهات النظر حول العالم داخل تلك الأشكال. لذلك فإن هُجنة أدبية قصيدة ليست هُجنة دلالية مجردية ومعتقة (كما في البلاغة)، بل هي ملموسة واجتماعية.

طبعي أنه في هُجنة تاريخية عضوية، لا يمتزج فقط لغتان، وإنما وجهتا نظر اجتماعيتان - لسانيتان (وأيضاً قسّيدتان)، غير أن هذا يكون مزيجاً سميكاً ومعقّداً، وليس تجاوراً وتصارُفاً واضحين. ومع ذلك، فمن الضروري التذكير في أن هذا المزيج السميك، المعتم، لوجهات النظر اللسانية حول العالم، هو متّيج، بعمق، تاريخياً داخل الهجنتان العضوية: إنه يتطوّر على روى جديدة للعالم، وعلى أشكال داخلية، جديدة لوعي لفظي للعالم.

إن الهجنة الدلالية القصيدة هي حتيا واقعة في صيغة حوار داخلياً (خلافاً للهجنة العضوية). وهنا نجد وجهتي نظر لا تتصهران، وإنما تتجاوران حوارياً. وهذه الصيغة الحوارية للهجنة الروائية بوصفها حواراً لوجهات نظر اجتماعية - لسانية، لا تستطيع، كما هو مفهوم، أن تمتد داخل حوار متّيج، مُتميز دلالياً وفردياً. ذلك أن مظهرها معيّن، كارتياً ومالاً عضوياً، يكون متلاحماً بها.

وأخيراً، فإن للهجنة الثنائية الصوت، القصيدة، للمصاحبة في حوار داخلياً، بنية تركيبية ذات خصوصية تامة؛ نجد فيها أنه، داخل ملفوظ واحد، يتحد ملفوظان كلفان، مثل جوابين لحوار ممكن. صحيح أن هذين الجوابين لن يستطعا قط أن يتحدّا كليةً، وأن يتكوّنا في ملفوظات متباعدة، إلا أننا نتبيّن بوضوح شكلها التافسيري داخل بنية تركيب الجملة في الهجنة الثنائية الصوت. ولا يتعلق الأمر هنا، بطبيعة الحال، بمزج أشكال تركيبية لا متجانسة، خاصة بأنسان لسانية مختلفة (وهو ما يمكن أن يوجد في هُجن عضوية)، وإنما يتعلق الأمر بضم ملفوظين في واحد. وهذا يكون ممكناً أيضاً في حين بلاضية أحادية الصوت (وإذا كان الضم هنا أكثر وضوحاً من حيث تركيب الجملة). غير أن الهجنة الروائية تتميز بتوحيد ملفوظين مختلفين اجتماعياً في ملفوظ واحد.

ويكون القول، تلخيصاً للطابع المميز للهجنة الروائية: خلافاً لمزيج اللغات المعتم في ملفوظات تعيش داخل لغات متطورة تاريخياً (بصفة عامة، كل ملفوظ هي داخل لغة حيّة له درجة كبيرة، حل نحو ما، من التهجين)، تكون الهجنة الروائية نسفاً من توحيد اللغات، مُعقّداً أدبياً؛ نسفاً موضوعه إضاءة لغة بمعاملة لغة أخرى، وتشكيل صورة حيّة للغة لآخرى.

إن التهجين القصدي الموجه نحو الفن الأدبي، هو إحدى الطرائق الأساسية لبناء صورة اللغة. ويجب أن تُنفّذ في أنه في حالة تهجين، فإن اللغة التي تُسمى (عادة تكون نسفاً من اللغة الأدبية

إن التجاور الحواري للغة الحاصلة، إلى جانب التهجينات، في الرواية، هو وسيلة قوية لخلق صور اللغات. والتجاور الحواري للغات (وليس للمعاني التي تشتمل عليها) يرمس حدود اللغات، ويُنشِج الإحساس بها، ويُعزِز عمل استشفاف الأشكال البلاستكية للغة.

وحوار الرواية نفسه، بصفته شكلاً مكثراً، مرتبط ارتباطاً وثيقاً بحوار اللغات الذي يَن داخل الحِجَّة وفي الحليقة الحوارية للرواية. كذلك، فإن هذا الحوار هو من صنف خاص، فهو، أولاً، وكما سبق القول، لا يستطيع أن يستند نفسه في الحوارات الدرامية والتمثيلية للشخصيات. إنه يعمل داخله تعددية الأشكال اللغائية للمقاومات الحوارية والدرامية عند الذات التي لا تستطيع تلك التعددية أن تلعبها؛ ومن ثم فإنها تكتفي بأن تبرز بوصفها واحدة من الإمكانات المتعددة. لذلك الحوار اليأس واليأس العميق للغات، المحدد بالضرورة نفسها الاجتماعية، الأيديولوجية للغات والمجسّم. إن حوار اللغات ليس مجرد حوار القوي الاجتماعي في سكونية تأملها، بل هو أيضاً حوار الأرضة والحطب والألم، وحوار ما سوت، وعيش، ومولد: هنا يتصهر التعاضد والتطور معاً في الرحلة للمومنة، العصبية، لتتجرّ على وتتلفّ لغات مختلفة. هذا الحوار مهمل للحوارات الروائية المتعددة عملياً من الموضوع، التي تستدير منه... أي من حوار اللغات ذلك... بأساها ونقصها، وصعوبة فهمها، ووجوهها للموسم، وه طبيعتها (naturalisme)، وكل ما يميزها جلدرياً عن الحوارات الدرامية الحاصلة في مونولوجات شخصيات الرواية وحواريها، تكون اللغات الحاصلة خاضعة لنفس مشكلة خلق صورة اللغة.

حق حجة الرواية خاضعة لمشكلة تراطبات اللغات واكتشافها المتضلل. ويجب حل حجة الرواية أن تنسق كشت اللغات الاجتماعية والأيديولوجية، وأن تبرزها وتفتريها: اخبر الأقوال، ووزية العالم، والأساس الأيديولوجي للفعل، وإظهار عادات العوالم، والعوالم الصغيرة الاجتماعية والتاريخية والقومية (مثلاً في الروايات الوصفية، والجغرافية، وروايات الطبايع) والعوالم الاجتماعية-الأيديولوجية خلال حجة معينة (للتكرات الروائية، مغايرات الرواية التاريخية)، أو أيضاً إظهار الأمصار والأجيال المتصلة بالحطب والعوالم الاجتماعية-الأيديولوجية وروايات التثقيف والتكوين). وبخاصة تصلح حجة الرواية لتشخيص الناس الذين يتكلمون، وتشخيص أكوامهم الأيديولوجية. في الرواية، يتم تعرّف لغتها الخاصة داخل لغة أجنبية، وتعرف رؤيتها الخاصة داخل رؤية الآخرين للعالم. وفي الرواية تقع ترجمة أيديولوجية للغة الآخرين، وعجالة أجنبيتها التي ليست سوى غريبة، وعارضية، وظاهرية.

إن التحديث القليل، أو تَجُّ حُدود الزمن، واكتشاف الحاضرات الأبدى في الماضي، هي خصائص مميزة للرواية التاريخية. وخلق تشخيصات للغات، هي المهمة الأسلوبية الجوهريّة للجنس الروائي.



كل رواية في كَلْبِها، من وجهة نظر اللغة والوعي اللسان للستبرن فيها، هي هجين. لكن يتحتم أن نؤكد ذلك مرة

غير أن علم الانضباط هذا، قد يكون مقصوداً إليه ومنظراً؛ إذ يستطيع الوعي اللسان للأسلوب، لا مجرد إضاعة اللغة موضوع الأسلية فحسب، بل يستطيع كذلك أن يندمج فيها صفته التيماتكية والسليانية. وفي هذه الحالة، لا يعود اللسان يتصلق بأنسبته، بل يتوحد (غالباً ما يصبح هجيناً).

إن التوحد يُخلط بحصة عادة للغة والأجنبية، في التيمات المعاصرة، ويجمع العالم للأُسْبَ بِمَنَ الرمي المعاصر، ويضع اللغة المؤسسة موضع الاختيار، وذلك لإدراجها ضمن مواقف جديدة وعالة بالنسبة إليها.

إن دلالة كل من الأسلية المباشرة، والتوحد، كبيرة في تاريخ الرواية، ولا تفوقها سوى الباروديا (Parodie). فالأسليات لغت النثر التشخيصي الأدبي للغات. صحيح أن الأمر كان يتصلق بلغات (بل بأساليب) مكثرة ومشككة أسلوبياً، وليس بلغات خشة غالباً ما تكون إمكانات للتعدد اللسان الحلي (لغات في صيرورة لم تتوفر بعد على أسلوب). إن صورة اللغة التي تخلفها الأسلية هي الأكثر صفاءً والأكثر اكتمالاً شياً، وهي تسمح بلحد الألفي من الجمالية للمكتة في النثر الروائي. لذلك كان أسئلة الأسلية، مثل بروسيرميوس، وهنري مورتييه، وأنتالو فرانس، وآخرون، هم غثل النزعة الاستيعابية في الرواية (فقط بالقدر المحدود الذي كان يسمح به هذا الجنس التعبيري).

إن دلالة الأسلية في فترات تكون الثياريات والمعال الأسلوبية الجوهريّة للجنس الروائي، تشكل تيمة خاصة ستتناولها في الفصل الأخير التاريخي من هذا الكتاب.

وهناك فروع آخر، حيث نوايا اللغة للشخصية لا تتوافق مطلقاً مع نوايا اللغة للشخصية، فضاومها وقصور العالم الغير الحليقي، لا بمساعدة اللغة للشخصية بوصفها وجهة نظر ممتجة، وإنما عن طريق فضحها وتعطيلها. وهنا يتصلق الأمر بالأسلية البارودية.

غير أن الأسلية البارودية لا يستطيع أن تخلق صورة اللغة والعالم المطابق لما إلا بشرط واحد، وهو ألا يكون الغرض تحليلاً بسيطاً وطمعياً للغة الآخرين مثلاً هو الشأن في الباروديا البلاغية. ولكي تكون الباروديا جوهريّة وستتجد، يتحتم عليها-عمل وجه للغة-أن تكون أسلية بارودية: عليها أن تميز خلق لغة بارودية وكأنها كُتبت جوهريّاً بآلكتها الدائس، واكتشاف معالم فريد مرتبط ارتباطاً وثيقاً باللغة التي يُوْشَرَتْ عليها الباروديا.

وبين الأسلية والباروديا تلفظ كما لو يَنّ نصين. الأشكال الأكثر تنوعاً من اللغات التجليّة للإضاعة والهجنات المباشرة، وقد تحدت بواسطة التعالقات الأكثر تنوعاً للغات والإرادات الفلسفية والاستدلالية التي التفت داخل للفظ الواحد نفسه. إن الصراخ القائم داخل خطاب ما، ودرجة اللغامة التي يثبها الخطاب موضوع الباروديا تجاه الخطاب الذي يشار عليه الباروديا، ودرجة تشييد تشخيص للغات الاجتماعية، مثل درجة تشييدها داخل التشخيص، والتعدد اللسان المحيط، القائم دائماً بملود الحليقة الحوارية ودور اللزبان مُرجع العصدى... كل ذلك يخلق تنوعاً في طرائق التشخيص للغة والأجنبية.

تُكتب النثر المبتليين ، وذلك للزج السطحي ، العفوي ، يكون نسق ، الذي غالباً ما يقترب من الجهل . وفي مثل هذه التهجينات ، لا توجد ملازمات لأساق لسانية محكمة يلتفتان ، وإنما هي مجرد مزج لعناصر من اللغات . إنها ليست تنسيقاً بمساعدة التمدد اللساني ، بل هي في معظم الحالات ، لغة مباشرة للكاتب ، لا خالصة ، ولا مشيئة .

إن الرواية لا تُعنى مطلقاً من ضرورة الحصول على معرفة عميقة وطقية باللغة الأدبية ، بل إنها تستلزم ، فضلاً عن ذلك ، معرفة لغات التعدد اللساني . إن الرواية توسيع وتعميق للأفق اللساني ، إنها تتنق وتُسَحِّل إدراكنا للفروق الاجتماعية .. اللسانية .

أخري : إنه هجين قصدي ، وواح ، ومنظم أدبياً ، وليس مطلقاً مزيجاً متساوياً من اللغات (بلغة أكثر ، من عناصر اللغات) . إن موضوع التهجين الروائي القصدي ، هو تشخيص أجي لغة .

ومن هنا لا يرمى الروائي مطلقاً إلى استنساخ لسان (لهجري) دقيق وقائم ، لتجريبية اللغات الأجنبية التي يُدخلها في روايته . إنه لا يتوخى سوى التمكن الأدنى من تشخيص تلك اللغات .

وتتطلب المحجة الأدبية جهداً ضخماً ، فهي مؤسبة كُلية ، وموزونة بإيمان ، ويفكر فيها من البداية إلى النهاية ، وموضوعة على مسافة منا . وبهذا تختلف جذرياً عن مزج اللغات الذي نجده عند

الأخمين المعروف بها ، والسرمنية ، التي تكون حلومها ، في البداية ، غير مُتركة تقريباً .

(٧) يظهر سطرطاف في كتابات أفلاطون ، مثل صورة أبلية للحكم والسيد وقد

وضع على عكس الاختيار من جانب المحرر .

(٨) راجع كتابنا « مشكلات حيدل دوستوفسكي الأدبي » ، لبيتروا ،

١٩٦٩ ، وفي طبعته الثانية والثالثة بعنوان « مشكلات شعرية دوستوفسكي » ، ميرسكو ١٩٦٣ . في هذا الكتاب ، أبرزت تحليلات

أسلوبية للشخصيات التي تكشف عنها أشكال خفية من التقل والتصميم السبلي .

(٩) تلك التهجينات التاريخية الدرامية هي ، بصفتها عناصر حيوية ، تنكئة

اللسان ، إلا أنها بطبيعة الحال ، حافظة على لغتي نفس . وبالتالي نسق

اللغة الأدبية ، وإن التهجين تصف — المصوري ونصف — القصدي ، عناصرية مميزة .

(١٠) حتى ولو كان هؤلاء « الكتاب » هؤلاء من الاسم ، أو كتلرا و المفتح ،

كما في أساليب لغات خلفة الأجناس ، وأساليب « الرأي العام » .

(١١) تيرودو — كوتيب فون هيل (١٧٤٣ — ١٧٩٦) رواي للأن يمكن أن

نضمه بين سترون Sterno وجان بول .

الهوامش

(١) تفرقا ليسكو (١٨٣١ — ١٨٩٥) كتب روسي ، خصص عمله روائي

للحياة الروسية في لندن والقرى ، والبيئة الكنسية . ويشير باثنين هنا إلى

و المشاكات للبشرية (Steady) ذات لهجري الشهي .

(٢) أليكسي دوتويف (١٨٧٧ — ١٩٥٧) كتب روسي على مستوى كبير من

الأصالة الفكرية واللغوية .

(٣) إن طرائق تزييف أقوال الآخرين في أثناء تقليد متعدد ، وكذلك طرائق

استخدامها إلى البحث عن طريق تكيف عبرها الاحتمال وكشفه . وفي هذا

البلافة وفن الجدل : منحج للكشف Flacciditas . (راجع ، مثلاً ، الطابع

(٤) كثيراً ما يكون الكلام الأمر كلاماً « أجنبياً » . (راجع ، مثلاً ، الطابع

الأجنبي للتصوير الفنية عند معظم الشعوب) .

(٥) عندما نحمل ، بكنية ملموسة ، الكلام الأمر في الرواية ، فإننا أن ندخل

في الحيدان كون كلام ما كراً ، يستعمل . في فترة معينة — أن يصح عندما

داعلياً . وهذا يحدث بالانحصر في مجال الأعلاني .

(٦) ذلك أن « كلاماً المحاص » يتخذ شيئاً فشيئاً ، ويضد ، انطلاقاً من أقوال

الابعاد الأيديولوجية لمسرحية "المشوّه المحوّل" عند يائشرون دانيل ب. واتكينز

ترجمة: أحمد طاهر حسنين

لقد تطور اهتمام بايرون Byron بالسياسة التورية بشكل متزايد ، وذلك منذ سنة ١٨١٨ حتى سفره إلى اليونان في سنة ١٨٢٣ . وفي أواخر سنة ١٨٢١ أصبح يعتقد أنه لم يبق شيء للإنسان سوى الجمهورية ، وأن اشتراكه الحماسي الذي لم يلم طويلا مع كاربوناري Carbonari الإيطالي إنما يمسك رغبته في دلع المجتمع نحو هذه الغاية^(١) . وإن مجال رؤاه السياسية الناضجة وعاصيتها إنما يتأكدان تماما في ثرّه وشعره لتلك الفترة . لقد كتب بنشاط (وأحيانا بمجازلة) في موضوعات أحس أنها أمور محورية في السياسة . وفي سنة ١٨٢١ وحدها لم يبدأ فقط بإعادة تقويم سياسته وماضيه الاجتماعي في عمله ، الأفكار اللانماعة The Detached Thoughts ، ولكنه كتب أيضا ، لو بدأ بكتب ، لا أقل من خمس مسرحيات كلّ منها تُعَدُّ به توضيح جانب من جوانب الواقع الاجتماعي : التاريخ ، الدين ، والحرب ، والعنف ، والطبقات . وإذا كان في كل هذه الأعمال لم يقدم برنامجا سياسيا واضحا فإنه قد اكتشف وحّد بعض النزعات الاجتماعية السائدة ، التي تحكمت في الفكر والسلوك السياسي ، مكوّنًا بذلك نقطة انطلاق لنشاط سياسي قائم على دراية . وعندما ترك يائشرون Piss في نهاية سنة ١٨٢٢ كان قد تغلب على كثير من المشكلات الصعبة ، التي كانت فيما قبل تعوق قوته ، وأصبح قادرا على التحلّي موقف سياسي^(٢) .

ذلك علاقه بأه ، وأيضا امتانه الطويل الأمد بنظرية الغرين doppel-gänger^(٣) . ومع هذه الاعتبارات النفسية فإن مسرحية « المشوّه المحوّل » Deformed Transformed إذا تفهم لها في ضوء انتقادها الأساسي للنظام الاجتماعي . وهذه المسرحية تعرض سلسلة من موضوعات قد تبدو منفصلة : من تزييف إلى عنف ، ومن دين إلى فن ، مؤكدة الصلة القوية بين هذه الموضوعات في المجتمع . وعلى ذلك فإنها توضح الصلاحة المركبة بين الأفكار المجردة وهذه الموضوعات ، ومن ثم فإنها تزيل الغموض عن العمليات الأيديولوجية القوية التي تمسك الفهم الإنساني للحياة الاجتماعية والتفردية وتشكله . وهذه الاهتمامات توضح عدم رضا بايرون Byron عن التزييم التقليدي للعصر للمجتمع (كما نجد ذلك على سبيل المثال عند بيرك Burke) . وبالإضافة إلى هذا فإنها تساعد في شرح اعتقاده أنه ليس من الممكن نجاح العمل السياسي إلا عندما يحسّ متفهما للتركيبات الكامنة في قلب المجتمع ، وتقلل على تغييرها .

إن أهمية مسرحية « المشوّه المحوّل » Deformed Transformed لفكر بايرون Byron السياسي والاجتماعي خلال تلك السنوات لم تحظ بالاهتمام اللائق ، وإن ذلك يعود إلى حد ما إلى غلظة بايرون Byron نفسه . لقد كتب الدراما بصبر ودفقة هما دون المؤلف ، متيحًا بذلك - لذاتيه ومبهره نحو السيرة الذاتية - الفرصة لطمس اهتماماته الأخرى ، ومن ثم فإن القراء - دون استثناء - قد دخلوا على المسرحية صورة نفسية شاملة ، موكّنين شلّون بايرون Byron . وبالإضافة إلى

Daniel P. Watkins, "The Ideological Dimensions of Byron's "The Deformed Transformed"

مشور في مجلة :

Criticism, Winter 1983, Vol. xiv, No. 1, p. 27-39

••• دانيال ب. واتكينز Daniel P. Watkins أستاذ مساعد الإنجليزية في جامعة Delta State University

والعقدة الضمنية في أرنولد Arnold إذا ترجع بطريقة الحال ويصفه مباشرة إلى شلونه ؛ ولكن هذا ليس سوى المظهر الذي لجسومة اعتقادات حقيقة ومسلم بها . فإذراء الناس له كسب ببقه أمر فيهم على زعم شائع - كان هو نفسه يقوله - بأنه مثل كالين Caliben يقوم وضعيف جدا ، وغير جدير بأكثر مما عند ، وأن موقفه هذا هو غلطة وحده ، أو قل - بصفة عامة - إنه عتير لأنه لا يمكن قادرا على أن يكون شيئا أكثر مما كانه في الواقع . إنه لا يستطيع الوصول إلى درجة التماسك التام في تيار الحياة ، وذلك بسبب قدراته المحدودة ، وهذا الموقف يجعل الحياة البشرية بصفة أساسية أمرا فريدا ، دون إضفاء صفة تاريخية أو اجتماعية أساسية عليها ؛ وفي هذا إنكار للمقولة التي تذهب إلى أن القيمة الحقيقية تكمن في نمج الوجود المادي فقط . وأكثر من هذا ، فإن ذلك يجعل كل طرف مركزا محمدا وثابتا لا يتطور ، وقليل الجسوى ، أكثر منه قادرا على اختبار قوة الفرد ، وصلحا لاستخدامه مقياسا لنجاح الفرد أو إخفاقه . ويختصص فإن ذلك يحصل على التجزئة بين السمات الفردية والقيمة الحقيقية السائدة ، دون الاعتراف بدور التاريخ والجممع ، الذي هو دائما دور تشكيل حيوي . وفي ضوء هذا نستطيع أن نقول إنه لكي تكون عيوبها ومقدرا ، محتان أن تجرب الحرية وتقمع معناها . كان أرنولد Arnold أولا في حاجة إلى قوة يتغلب بها على قدراته المحدودة جدا ، التي جعلت منه شخصا عديم القيمة ؛ ولأنه ثانيا - كان - على نحو ما - في حاجة إلى تجسيد المثل التي عرف عنه أنه يقدسها .

إن الاختيارات الحلقية التي ورثها وجسدها تجسيدا تاما إنما تتمثل في تموله إلى صورة أخيل Achilles . إن تموله - كما يظن - يميز خطوته الأولى نحو القبول والحب ، وتعلق عليه جلا قريبا من الكمال ، وفضي عليه مهارات جسمانية لا تضارع تمكنه من التغلب على تلك الشخصيات الفردية التي عملة إنسانا محمود القدرات . إن فهمه لإنجازاته بطريقة أخلاقية يحس ، أكثر من كونها مسألة أنانية ، إنما يتضح في تصميح المبدئي - مثل أخيل Achilles - حين يقول : « أيتها الحياة ، أنا أحب وسأحب وأحارب وأنا أحب بك روحا جديدة » (I, 1, 421-422) . ولكنه ما كان يحقق بنفسه في الواقع رؤاه المثالية حتى تحولت رغبته في الحب إلى رغبة في الرحيل : « حيث يكون العالم / أكثر كثافة » (I, 1, 494, 95) ، أو كما يصرح بها « والغريب » stranger الواقع - حيث « يكون الجنس البشري في هذه الآونة / شأنا للغرب بعضنا إلى بعض كما هي العلة » (I, 1, 500-501) . إنه يريد أن يشكك الجلود الأتانية والإنسانية القصوى ، لا ليجرد أنه يلج على سبق قائده بوربون Bourbon في المعركة ، بل لأنه أيضا يجرب بإياد شرس كما ينبغي لإنسان مجروح جسديا ، ويصارع بعنف ضد جشوده عندما يسبقونه إلى غنائم الحرب . إنه يحمل على الأعداء دون هوفاء ، حتى يصيح الرجل العظيم الوحيد الحي ، ويتوقف تقربا حاسما على كل زملائه من المجرد ، بل يصبح سيد الموقف ، لا من أجل روما التي سقطت فحسب ، ولكن أيضا من أجل أولمبيا Olympia ، أجل ما تبقي لروما وأبرزه .

والرغم من اعترافه بأنه « يلجس على جثث الآخرين لكي يظهر » (I, 2, 4) ، فإنه لم يتحقق أبدا من ويعود تغيير جلدي في تفكيره . وأسوأ من هذا أنه لم يتحقق أبدا من أن تصرفاته منذ البداية إنما تقدم

وفي معالجة هذه المسرحية لا يدعو جيروم ماجان Jerome McGann الاعتقاد الرومانسي في « الحل النهائي للمشكلات المتكررة للمعاناة والتغير الإنسان »⁽⁴⁾ ، توضع مسرحية « للمشروع المحول » الاختلافات السياسية والاجتماعية عند بايرون Byron بموقف « رومانسي » معترف به بوجه عام . فالرومانسية تبرز غماسها الغفلا بعض الشيء عن طريق الإيمان بقوة خلاص عليا . وقد نظر كوليدج Coleridge إلى هذه العقدة على أنها هدف رئيسي للبحث الفلسفي ، على حين راح وذرورت Wordsworth يجدها ، وراح شلي Shelley يجدها بوصفها هذا يستحق نوعا من المعاء أو الكد الإنساني . والحماسة المرحية التي يمرضها م . ه . أبرامز M. Abrams إنما تأتي من فكرة محددة للقوة الروحية⁽⁵⁾ . وبالرغم من أن الكتاب والمفكرين قد وصفوها بطرق مختلفة على أنها تمثيل ، أو رؤيا ، أو فلسفة ، فإنهم اشتركوا في اعتقاد شائع ، مؤداه أن تلك القوة الباطنة حد الكمال كان لها أن تتساوى مع الواقع العميق بوصفه الواقع اللتنامي والمطلق ، الذي يتفق مع كل القوى المتنافرة الأخرى⁽⁶⁾ .

وكما يقول بايرون Byron فإن الاعتقاد المجرد المبسط إنما يتج تأثيرا متصاعدا عازلا ؛ لأنه مبني على الافتراض ضمني ، مؤداه أن الواقع المادي في النهاية أمر غير كاف . وسواء كان ذلك مقصودا أو غير مقصود فإن ذلك يزعج التاريخ والمجتمع إلى مكانة ثانوية ، ويركز على نظم القيم في سياق خاص ومحمود (كل هذا برغم وجود كثير من التحييرات الرومانسية المجددة لسالة التحضر ، وفهم العملية التاريخية ، بل الراديكالية السياسية - كما هو الشأن مع شلي) . إن الإخلاء على قوة الخلاص الكلية ، التي كلما تقيمتها تهاوت باستمرار ، إنما يتطلب بنادام مستمرا ، وظل للقيم أكثر تجريدا ، لتحل على القيم القديمة التي تصبح غير مرضية كلما تجملت علاقاتها بالحياة المادية ؛ وإن نظم القيم بدورها تصبح انتقالية ومحدودة وأكثر تجريدا . إنها تفقد معناها لأنها حساسة بصفة متزايدة وهي عرضة للاعتقاد في الوجود الذي لا يمكن تجنبه في الحياة المادية . ولأن كثيرا من شعر كيتس Keats وشلي Shelley يشهد هذا دون توقف ، فإن النتيجة الحتمية للنظرية غير الراديكالية للأشياء هي اليأس بعينه .

إن أرنولد Arnold المبشر يوضح بطريقة مقنعة العقدة الرومانسية كما يفهمها بايرون Byron ، كما ظهر أرنولد بزواجه ، بل بظلمته البسيطة ؛ إنما يمثل تشوهات غريبة في إطار قوة فهم بطريقة مثالية ؛ ومثل مثل البطل الرومانسي المجسم ، الذي يمثل انتجدا طبيعيا ، للقيم الأولى في الحياة ؛ والجمال » (I, 1, 191) ، « والسلام » (I, 2, 1) ، « والشرف » (II, 80) ، « والرحمة » (II, 93-94) ، « والصلح » (II, 111) ، « كما أنها يرغب خلاصا في أن يكون عيوبيا » (I, 1, 29-31 ; 421-422) . ولكن هذه الملمات النبيلة قد خدمت أحد خداع ، ولم تصبح أبدا جزءا من تجربة البومبة الحادية ؛ فقد نظرت إليه أمه على أنه « شيطان » (I, 1, 2) ، « وكابوس » (I, 2) ، « و ناقص النعم » (I, 3) ، « ومهولة بشعة للطبيعة » (I, 1, 15) . وعندما تمكن هذا على موقفه تراه يقصر ولكن على منفيش - بأنه حدير (I, 1, 46) ، وأن سلوكه لا يوافق إلا سلوك المبيد ، على الرغم من يأسه وحسنة اللخلص لأن يكون شيئا أفضل .

المعكس تماما لكل ما يرغب فيه . ذلك أن عدم قدرته على تمييز مثل هذه التحولات التجربة تقوياً حقيقياً ، وكذلك عدم قدرته على تمييز مثل هذه التحولات المهمة في تفكيره ، إنما يلبغان الضرر على رغبته الحقيقية . إن جهده المستهلك لتحرير نفسه من كل القيد ، وألمه ورغبته في إثبات ميزته الحقيقية ، إنما يتشعلان في حاجته لللمحة لتجسيد صورة ذاته يروقها دائماً خارج حدود التجربة كما يعرفها . إنه يجسد ما ينبغي أن يكون ، وهذا من شأنه أن يعوق افتتاحه بما هو عليه في الحقيقة (حتى لو أنه كان أنجيل Achilles وفانتج روسا) . وفي القسم الأخير والمبسر من المسرحية يقرر « الغريب » هذه المسألة بصورة واضحة :

الغريب : أنت فيور .

أرنولد : ومن ؟

الغريب : ربما كنت تغار من نفسك !

لأن الفيرة هي ظل الشمس .

مدار الأفلاك جبار .

.. كما يترامى لكم أيها القانون -

ولأن عالمكم الصغير يبدو كوني ،

برغم العظمة التي يبدو عليها ،

ويرطم ما يكون بالنسبة لكم ،

فإن أصغر مسحاة

وأقل كمية بخار

من أرضكم المضخلة ،

لمكتكم من رؤية سياه

تبرون عليها بالذات .

وبالرغم من أن عيونكم

لا تجرؤ على أن تمسك فيها

عندما تنشعب السحب عنها ،

فليس هناك مثل الضوء

شيء . يجب الرؤية عن الإنسان الغالي .

والآن فإن الحب فيكم

شيء كالشمس ، لن تلبثوه !

وغيرتكم من الأرض

إنما هي مسجلة من صمتكم أتم .

(82 — III. i. 69)

هذا الرأي عن سماته إنما يشرح كيف يرى حلمه المستمرة ليجعل من نفسه (الطوق على الآخرين) (I. i. 317) من الناجيتين : الخلفية المنقطة مع رغبته الأصلية ، وكيف أنه في الوقت نفسه - أصبح يشعر بالإحباط على نحو متزايد إزاء كل إنجاز يفهم به . إن بعثه اللؤب من ذاته الخلاصة التي لا تستقر أبداً ، إنما يحطم بانتظام وعيه العام أو الاجتماعي ؛ وهو يستوجب أيها استمعاته المستمرة لتجديد القيم في إطار يضيق على نحو متزايد . وهو مثل فرانكشتاين Frankenstein عند ماري شلي Mary Shelley ، أو أوريجن Urizen عند بليك Blake ، تميز دوافعه وأهدافه بأعما شريفة ، ولكنها مع الأسف مضيلة ، ومن ثم فإنها تقوده إلى الاضطراب واليأس . .

لقد كان بيارون يعتقد بأن الأنيولوجية الرومانسية للتناهي إنما تكمن في الحقيقة المثالية الذاتية . وقد عبر عن هذا الاعتقاد في مناسبة

أخرى في شعره ؛ ففي قصائده « عن الفرنسيين » ، التي كتبها بعد معركة ووترلو بقايل ، نجده يلدس عن قرب صمود نابليون لقمة العظيمة ، ثم ترفيه بعد ذلك إلى الهواية ، معتزلاً بأن سقوط القائد القوي إنما يعزى على الأقل وإلى حد ما إلى فهمه للتناقص الذي صاحب أجهاد العسكرية الناجحة . وبالرغم من أنه بدأ برغبة غلصنة لتأمين حرية فرنسا ، وبناء قاعدة قوة عريضة من التأييد الجماهيري ، فإن نابليون قد أصبح شيئاً فشيئاً نهياً لشهوة حارمة في فرض سيطرة متصاعدة على كل من حارب دفاعاً عنهم « واجبات لسمه الطموح تحرك الجبل فإنه يسقط ، مادام قد أصبح سلطاناً » (قصيدة عن الفرنسيين (II. 32-33) . هذا التحول من بطل نبيل إلى محارب عتق قد شمل رؤية تضيق على نحو متزايد لتصل إلى نقطة الرغبة الشخصية وحدها . وبيرون قد جعل نابليون يتحقق من هذا : « أنا [نابليون] قد حاربت مع عالم مقهور لقط/عندما أفرار برق الغزو إلى أقصى حد » (وادام نابليون 5-6) . وبالمثل فإنه مصوّر في Child Harold III على أنه لكي يحقق رؤاه الخاصة الخيالية بالظمنة فقد اضطر إلى تجاهل المصالح العامة ، وأصبح مستغرقاً في إنجازاته الخاصة ؛ وبهذا فقد الاتصال بمسألة الناس الذين كانوا المصدر الأساسي لمظمنته . واعتبرا فإنه عندما صار « أنت إله نفسك » CH (III. xxxviii ، أصبح عرضة للانتقاد .

في مسرحية « للشوّه المحوّل » يحاول بيارون أن يتوسّع في هذا المنظور وأن يبرهن صحته ، عن طريق تصوير أكثر تفصيلاً للمعضلات الاجتماعية للتضيق للمجرد . وهذا الاعتبار نجد أن شخصية « الغريب » وStranger الشائسة ، التي أسى فهمها ، شخصية مهمة جداً . وعبارة وسخرية لا نظير لها حتى لدى راي ملحمة دون جوان Don Juan ، تهاجم شخصية « الغريب » وStranger تلك التجريدات التي يفشل فيها إنها حقيقية ، والتي تنكسر السمة الاجتماعية لقيمتها التي نتمتع بها ، أكثر من أي شيء آخر . إن هذه الشخصية تجعل للمسرحية أكثر من دراسة نفسية في الغربة ، وأكثر من دراسة أيضاً في التناوب بين اللؤلؤ والسلوكيات ، وذلك بالإحاطة على أن كل وجوه الحياة الإنسانية يرتبط بعضها ببعض بطريقة حيوية ، وأن كل فعل له باعث جماعي ونتيجة جماعية أيها ، وأن العنف السائد حول شخصية « الغريب » وStranger إنما مرهقه المباشر إلى الجهل بهذه الحقائق .

وقد « الغريب » مؤصل منذ البداية ؛ فظهوره أولاً في شكل رجل أسود خارج من مسجحة دخان إنما يجعل الشك فيه بلعب بآرنولد Arnold للوهلة الأولى إلى أنه مخلوق شيطاني أو جهنمي (I. i. 85) ، وأن أوصافه التقليدية السحرية إنما ترتبط « بيع الروح » (I. i. 144) . وكذلك بالالتحام الدموي الشيطاني العام (I. i. 154) . ولكن هذا المشهد كله سخرية ؛ فالفتايل بين الرجل والشيطان لا يمدد إلا لأن آرنولد Arnold يصر على جعلها شيئاً واحداً . إنه آرنولد Arnold - بعد كل هذا - الذي يصف « الغريب » وStranger بأنه شيطاني ، أي بهذا اللقب الذي انطلق من قبل عرضاً على آرنولد نفسه (I. i. 40) (84) . وإنه آرنولد أيضاً الذي يقدم مسألة « بيع الروح » ، بالإضافة إلى الالتحام الدموي . إن شخصية « الغريب » وبساطته إنما تؤدي دورها في ظرف ملءه بالأهانات والظنون المتسببة لآرنولد ، مضطحة

أكثر عما يناه أبناء المتعلمين
الذين فشلوا وهربوا
من بعضهم البعض .
لماذا ؟ لماذا ؟
بالله عليك فلنعلم !
إن أحدا لا يستطيع فهم جاره»^٥

ويركز بايرون على هذه النقطة ، ويقدم فكر أرنولد في أنه جزء في مجموعة العلاقات الاجتماعية ، وذلك بنقل مسرح الأحداث في المسرحية إلى روما ، على نحو يظهر بأسلوب اجتماعي ، هذه المسائل التي رأيناها من قبل - بطريقة شخصية - في شخصية أرنولد . وترتبط مدينة روما إلى أي مدى يكون من الممكن للفردية المتطرفة والتفكير المجرد أن يتحكما في الحياة ، وأن يفسدا الثقافة بأكملها . ولكون روما مدينة على الأمانة الأكثر عطفًا - وأقدم مائة يناء لروما/ وأنها دم الأفعى (84 : - 83 ، I.) - فإنها - أي روما - يشار إليها لفنها وجنبا ، أكثر القيم الأساسية للرجل الغربي . وبايرون يفهم هذا التهمك اللازم ، وهو في التعليق الذي يجري على لسان الغرب يقدم تفصيل شديد التناقضات الوضعية الجسدية في حضارة روما . إنه لا ينسى فقط دمار المدينة التقدمية على أيدي شارلوت Charles التابع للفاقد بويرون - bon ، ولكنه يشرح ذلك على أنه نتيجة حتمية لنظام من القيم التي اجتازت الصراع على مدى التاريخ الأوروبي وسيبته^(٦) .

وفي وصف بايرون لروما يكون تركيزه على الفن والذين بوصفها تعبيراً عن كينونة روما ، وإن كان يؤكد أنها ليسا ببساطة انعكاسات سلبية لطابع هذه المدينة . ففي الوقت الذي يشهدان فيه - في الحقيقة - بوجود مجموعة من القيم ، يحملان كذلك بوصفها سلطة صارمة تضع تلك القيم في مكانها الصحيح ، وذلك عن طريق العودة بها إلى شق ضروب الحياة الإنسانية الحقيقية .

وتكضع هذه النقطة في جوهر المسرحية ؛ فهي تقدم إلينا وصفاً تشيليني Benvenuto Cellini ، أحد المشاهير الذين مثّلوا النحاتين في عصر النهضة الإيطالية ؛ ففي أقل من خمسة عشر بيتاً نجد بايرون تارة يقدم تشيليني وتارة يعبده ، كما لو أن الفنان هنا كان مجرد فكرة طارئة ، أو أن أهميته ثانوية . ولكن المبالغة الدقيقة لهذا التصرف تطلعتنا على أمور جوهرية عدة ؛ فهي أولاً تسمح لبايرون أن يذكر مصداقاً رئيسياً للمسرحية لم يعرف به ؛ وهذا يتضح في وصفه دمار روما ، حيث أخذ بصفه مباشرة من السير الذاتية لتشيليني^(٧) . والأهم من هذا أن بايرون يستغل تشيليني في أن يقدم تحليلاً مؤلماً للفن ؛ إذ إن جعل النحات يظهر ويخفى دون سابق إنذار أو تعليق إنما يعني أن بايرون يجد إما بعينها انطبعاؤه مؤدته أنه ليس ثمة سبب للسؤال عن تصرفات الفنان . إن فن النحت الرفيع ، وهذا يدل على الأثيري ، عند تشيليني Cellini إنما يمر عن نفسه . وهذا يدل على إيمان بايرون بالقيم والمثل العليا الماثلة في حضارة روما . ويشارك بايرون هنا بطبيعة الحال زملاءه الرومان في الدفاع عن هذه الحضارة ضد الاعتلاخ .

٥ البيت للميز من على (الفرجين) .

أحيانا ومضات كاشفة لفصاحته (غداً على سبيل المثال الغرب نفسه - حتى دون أن يسي أرنولد ذلك - يحمل على بعض آراء تقليدية تتعلق بالانفصال بين الإنسان والشيطان ليقول الدم من جرح عارض أكثر من قبوله من الجرح النابع من الذات) . إنه لم يتشكل بسهولة في صورة الشيطان التي يسقطها عليه أرنولد ، وإذا كان قد بدأ مغرباً فإن إغراءه مثل إغراء إيليس في قابيل Cain : « أنا لا أفري أحداً/ إلا بالحقيقة (Cain I. i. 196 - 97) . إنه يثل أصلاً الوحي المعسل الساحر ، ويظل أساساً طوال العمل بمثابة قوة تمثل الحقيقة أو الصدق الذي يرى من خلال افتراضات المعاني والأغراض التي تربط شخصية أرنولد بالمجتمع بوجه عام . وهو يقدم الحقيقة للمرة أحيانا في تعليق مضحك على الآراء المحدودة التي تمجد الصراع والظلم .^(٨)

إن شخصية « الغرب » تنتقد أخلاق أرنولد الخاصة والتقية ، وتقدم في الوقت نفسه منظوره المختلف ، وذلك عن طريق تحويل « الغرب » نفسه إلى الشكل القديم المشوه لأرنولد ، وعن طريق الارتباط المؤكد بالجم ، وهو ما يرفضه أرنولد يليه وشم على أساس أنه شيء مزيج (I. 1, 482) . إن « الغرب » يقرر من اعتقاد أرنولد بأن مشكلاته كلها جسدانية ، بل الأهم من ذلك أنه يؤكد حقيقة لا يمكن تجاهلها ، ألا وهي حقيقة السياق التاريخي . ويأرغم من أن أرنولد يفضل نسيان ماضيه ، بل يفضل إنكار هذا الماضي ، فإن « الغرب » يصر على أن لهذا الماضي تأثيراً مستمرا . ومن منظور « الغرب » أن تشوه أرنولد أمر بيولوجي ؛ وهو أمر لا يمكنه رفضه أو تجاهله ، على الرغم من تشيئه الكامل لبيصلان والحقيقة . وفي ضوء هذا يبدو تحول « الغرب » أكثر من كونه مجرد استهزاء بالتصرفات . لهذا فقد لجأنا ، يضح الأمر المفترض للفرد في منظوره التاريخي للتسلسل . وهذه مقولة تصحيحية وواقعية للغاية لما يجب أن يفهمه أرنولد كي يفي . ووفقا لما تكشف عنه المسرحية ، لا يستطيع أرنولد تجاهل الحكمة في « الغرب » إلا على حساب وجوده هو نفسه .

وهناك أمر أساسي في فلسفة « الغرب » - بفكرتها بتفكير أرنولد - يتشغل في افتراض أن العلاقة الاجتماعية مبدأ أساسياً للحياة الإنسانية ، وأن الانخلاق في فهم حقيقتها وأولويتها المطلقة إنما يؤدي إلى حرية الإنسان . وهذه النظرة تتطور بشكل متزايد عندما يشهد « الغرب » أكبر انتصااصم أرنولد أو اجتراره لذاته . ويؤكد « الغرب » أن أرنولد فري راسخ حتى بعد تحوله ، لأنه « لا يعرف شيئاً أفضل من البلاهة/ نظرات البرية من هيروكم ، والإطراق التشكك من أذاكم » (14 - 15 ، I.) . وما يصدق على أرنولد يكون صليفاً بوجه عام ، فبالشر ويفكرون بشكل فوضوي (338 ، I.) في العلاقات الاجتماعية . والمجتمع - كما يقول « الغرب » - هو الككل الشامل الذي خلقه الإنسان ويطبعه بالأفكار والسلوكيات الإنسانية على كل المستويات ، أي كل عناصر الحياة الاجتماعية ، كالغلة والدين والفن والقانون والأخلاق ؛ فكل ذلك خلق إنسانى فريد وموحد . وأما نظام القيم (وكللك النظام الذي يشترك فيه أرنولد) يمزج السمات الاجتماعية ، الواحدة عن الأخرى ، نتيجة لاختلافات الفردية الأساسية ، فإن هذا النظام لابد أن يهار تماماً :

« البشر قد بنوا - بلا تشتت جديد -
مدنا (على غرار بابل)

وتقديم باريون تشيليقي لا ينحى الفن كله جانباً على أساس أنه خلع أو عديم الفع ، وكذلك لا يشير إلى أن ترجمة حياة شخص ما هي الخصائص المحددة لقيمة الفن ، بل على العكس ، يرمي هذا التقديم للزعة السائلة إلى تجاهل طبيعة سياق الفن ؛ وهذا يشير إلى أن هذا التجمل يقصر التعبير الفني على الوظيفة الأيديولوجية ، التي تعارض بنية السلطة وبضعها العوائق في طريق الوعي السياسي ، على الأقل ضمنياً . وحيث ينظر إلى الفن على أنه الحفاظ للفنس في المل الأتلية الحالية ، فإن الفن ينحى العلاقات الاجتماعية المعقدة إلى ما يكاد يكون غير مهم ؛ وعلى ذلك فإنه يحدّ أساساً من القدرة الاجتماعية للإنسان . ولو أننا أردنا أن نتحقق من الخاصية الإنسانية للكلمة والمثالة في الفن ، لوجب علينا أن نفهم الفن على أنه نتاج اجتماعي من خلال إطار كامل لتغيير الاجتماعي . وحين يقدم باريون تشيليقي بوصفه عنصراً مؤقتاً ، هو - على وجه التقريب - العنصر الدخيل في المسرحية ، فإنه إنما يركز بهذا على جعلنا المطلق بهذا البعد الاجتماعي . ويتضمن هذا أنه خارج سياق فن تشيليقي التاريخي والاجتماعي الحق ، يصبح هذا الفن مجرد تجريد وهم ظل يُشعر الإنسان دائماً بغيرته من ذاته الاجتماعية الحقة .

والذين يخدم أساساً الوظيفة الأيديولوجية نفسها التي يخدمها الفن . إنه نظام متماسك في بنائه الذي يعكس أنبل مبادئ المجتمع ، وهو في الوقت نفسه يتلقّ نزعات اجتماعية . وتركز المسرحية على هذا الارتباط الحيوي بين المعتقد الديني والحقيقة الاجتماعية ؛ وهي ترد المشكلة والاضطراب اللذين يستشريان في الحضارة الغربية إلى مجموعة من القيم يحميها الدين المسيحي . وهذا الموقف الأساسي تدل عليه «غزوات» والغريب» و«المتنوعة» التي يوجهها إلى المسيحية (مثلاً ، II, 62) and 161-137 . ولكن باريون يفضي على الموضوع حيوية ، وذلك بنقل مشهد الدروة والعنف في الرواية إلى داخل كنيسة القديس بطرس . وهذا المشهد يسمّ التناقضات الرئيسية التي يسمع لها المجتمع بأن تمر دون مسامحة ، والتي تدعمها بشكلها ما الزهات السائدة ، على تقديمها .

إن « الغريب » قد أرشد أرنولد بتناحية إلى الجوهر في حضارته ؛ وهو الآن يطلعه على أن « الحرفين العظيمين » (II, 30) ما عمل القديس والجندي ؛ وهذان هما المثلان الأثريون في هذه الحضارة . لقد أصبح واضحاً في كنيسة القديس بطرس أن شخصية أرنولد لا يمكن فهمها في إطار سيكولوجي بحت ؛ إذ إنه يظهر ليكون مجرد مشارك في حضارة عليّة . وإن الجهل ، والعنف ، والبلاغة التيلة - كلها أمور سائدة تتعقّد بطريقة غير نموذجية ؛ وهي تشكل نقداً عتفاً وسافراً للقيم المحركة ، التي تقف خلف شخصية أرنولد منذ البداية . إن الصبغات من أجل « المعبد الأبدي » (II, 22) (مثلاً) ، «الارتول» «الاسم المطلق للصليب» (II, 6) ، «إنما تبرر الجريمة والسلب» ، «ويعطي البديل فرصة مواتية لسفك الدماء» (انظر على سبيل المثال : التلميحات المسرحية المتنوعة في هذا المشهد) . حتى الصليب إنما يستعمل سلاحاً للجريمة (II, 63) . وهذا المشهد يمثل أقصى الشوط في المسرحية ، كما يمثل المقلوبة المضتمنة قوة الأيديولوجية وشموليتها . وتبرهن الأحداث في كنيسة القديس بطرس على وجهة نظر « الغريب » في أن الحرية والصراع

وتقدم السيرة الذاتية ، بوصفها مصدراً للمسرحية ، رؤية صميقة أو نافذة إلى موارده الكواليسي تشيليقي ؛ كما أنها تقدم تفسيراً للمعزى الحقيقي لفنه . ودفاع تشيليقي Cellini من روما لم يكن ، على وجه الدقة ، هو الشر الذي شاع لدينا أنه طبيعي وتبيل . إن تدخله كان قويا ؛ والمؤكد أن هذا لم يكن مجرد أنه كان مدفوعاً بحبف سام وعاطفة روحية ، كما يقول هو نفسه ، ولكن لأن ما كان يحزه إلى ذلك إنما هو حبه لسفك الدماء وللعبف الجمالي . وتقتبس هنا ثلاث قطع من السيرة الذاتية ، توضح شخصيته :

«وجبت قهرتيني [سلاح نارى من طرم قديم] حيث رأيت كتيبة أكثر حشداً من المحاربين ، واستهدفت واحداً منهم لاحظت أنه أصل من الباقين . . . وعندما أطلعتنا النار في جولتين تسلفت الحائط بطرس ، ولاحظت بين الأعداء اضطراباً غير عادي ، واكتشفت فيما بعد أن إحدى قذائفنا قتلت الكونتسابل بوربون . وما علمت فيما بعد أن هذا الرجل هو الذي كنت قد لحتة تعاضاً فوق رموس الآخرين . أطلقت النار وأصابت الرجل في قلبه ثاماً . كان قد أسند سيفه أمامه عتلاً كما يفعل الأسبان عادة في مثل هذا الموقف ؛ وعندما اصطلمت به قلبيتي انضجرت على التصل . وكان من الممكن رؤية الرجل وقد انشطر إلى جزئين متساويين . أما البابا الذي لم يكن يتظر شيئاً من هذا النوع فقد سُرّ كثيراً وعضف للمنظر . رعا كنت بطيحي أكثر ميلاً في فن الحرب منى إلى النعت الذي التفته عرفة في .

وعندى أن إراغ المخيرة في الحرب غير من إراغ السمحات في فني» (١١) .

يقف فن تشيليقي مقابلاً لهذه السخرية الوقحة بالحيلة الإنسانية . وإن أحسن عمل له ، مثل حورية فورتينيلو - The Nymph of Fontainebleau ، وأبريلو وحبسنت Appollo and Hycynth ، بل عمله العنيف بيريسس Perseus - يأتي متفقا ومبعداً وحساساً ، وشغرفا بجمال الشكل الإنسان المجرّد . وكالتفاص التي تراها في فن النحت فإن هذه المسرحية تعرض علينا رؤية مثيرة في عدم تغيير الجمال والحقيقة (وهي التثاليات الوحيدة التي أعجب بها أرنولد من قبل) ، وهي سمة الذاتية فإننا لا يصور ببساطة ذلك التناقض اعتماد باريون في السيرة الذاتية نتاج فن النهضة الإيطالية (١٢) . ويرغم اعتماد باريون في السيرة الذاتية تشيليقي والفن كي يجلب الانتباه إلى التشويف النفس ، ولكنه يركز على الوظيفة الأيديولوجية للفن . ذلك أن فن النحت عند تشيليقي ، في كل جمده أو عظمتة ، إنما يحدّ النظام المجرّد للاعتقاد الكامن في قلب الحضارة الرومانية . إن العوائق الأبدية التي يلع عليها الفن تخفى التجربة الواقعية - بما فيها العنف الذي يشترك فيه أيما تشيليقي . وعلى ذلك فإنها تخفى الوجه الصيحي للحضارة التي تنبثق عنها . ويهله الطريقة بشكل الفن في الحقيقة التوقعات الفردية ويتحكم فيها ، بل يقف حالاً دون الوعي الحق للمجتمع» (١٣) .

التناقضات الأساسية القائمة في جوهر الحضارة الأوربية ؛ وهي التناقضات التي تخفيها التراكيب الأيديولوجية في المجتمع . وعلّمه التناقضات تؤدي إلى غربة الإنسان ؛ فهي تثبت من التفكير المجرّد الذي يقاوم من شأن القيمة الإنسانية ليجعلها أمراً فريداً أو سمة تنحصر ؛ ومن ثم فإن هذا التفكير يبقى على النظام الاجتماعي للتضحية الإنسانية . وعلى الرغم مما يثار من جدل حول الهدف النبيل فإن أرنولد وروما يرسمان تفصيلاً الجوانب المظلمة في هذه العملية .

وإذا نحن تناولنا المسرحية من رؤية مضمونها الاجتماعي والسياسي فإنها تظهر بوضوح في إطار متماسك حاسم ، أكثر من كونها مكتوبة دون خطة ، كما حاب عليها ذلك كثير من النقاد^(١٤) .

إنما مثال مقنع على رفض بايرون الرضيخ للتقاليد الجمالية المقتنة التي يمكن أن تؤدي إلى إعاقة الوعي الاجتماعي الحق ؛ وهو الأمر الذي شرحه في أجهيزة تشيليتي^(١٥) . إن مسرحية « المشو للحول » Dr. Formed Transformed كتبت اتجاه المسرحيات الأخرى لبايرون ؛ إذ تعالج قضايا المجتمع لتكشف عن نظام القيم السائدة فيه . وترفض المسرحية تماماً الافتراضات الأيديولوجية للفن الرومانسي والمجتمع على حد سواء ؛ لأن هذه الافتراضات ظلمة وخبيثة وغير أخلاقية .

إنما تنكر إمكانية وجود ما يسمى بقوة الخلاص العليا ، وتقدم بدلاً عنها رؤية إنسانية خالصة ، تستقر ثابتة على أساس من أن الواقع الاجتماعي له الأولوية . والمسرحية إلى جانب هذا كله إلما تروى إلى أي مدى يختلف بايرون عن غيره من الرومانسيين .

الاجتماعي يمكن رؤيا مباشرة إلى نظام سائد للقيم التي تحدد السلوكيات والمطامير الإنسانية . ويعد بداية للمسرحية نلاحظ أنه قد راعى حقيقة أن التفكير المجرّد أمر مضر ، وأن الأعمال الخيرة هي المعيار الصادق الوحيد للفضيلة (I.i, 151, 52)^(١٦) . وهنا يتجلى فكره بطريقة مقنعة ، حيث الكفاح المتميت من أجل الحب ، والشرف ، والمجد ، والجمال - من أجل المثال الذي يضيئ النبل دائماً . كل ذلك ينهك أرنولد والجنود المشعين ، ويفقدون الحيوية تجاه الشعور الإنساني الأصلي (انظر على سبيل المثال : التغير بين أرنولد وأوليمبيا II.iii, 105 ff, Olympia) ، ويعملهم ساهمون في القوضي الجماعية والجنون العام .

في الجزء الأخير المفكك من المسرحية يعيد بايرون بطريقة أبسط ذكر القضايا التي تناولها من قبل ؛ ويصفه خاصة قضية شفاء أرنولد ، وكيف أنها نجحت من بحثه المعنوي و حجر الفلسفة ؛ (III, 57) وأن رغبته في الحقيقة إنما هي من أجل تجميد الذات (II, 69)^(١٧) . (82) ، وأن العلاقات الاجتماعية وحدها هي نوع من الخلاص ، ولما معناها بحق (III, i, 99 - 101) . ولكنه لم يستطع أن يجعل أرواحه تتضمن أكثر مما استطاع إنجازه من قبل ؛ وربما شعر بأن تقديم أوليمبيا قد عمل على التهنين من شأن الاهتمامات الرئيسية ، والنزول بها إلى علاقة حب عليية ؛ الأمر الذي من أجله توقف عن إكمال المسرحية .

وما تزال مسرحية « المشو المحول » - حتى في صورتها غير المنقحة - تعد تحليلًا سياسيًا طافيا للنظام الاجتماعي . وهي تستجيب في مرارة

الهوامش

(1) (London: Longman Group Ltd, 1971) p. 32; Leslie A. Marchand *Byron's Poetry: A Critical Introduction* (Cambridge: Harvard Univ. Press, 1968) p. 94.

(2) Jerome J. McGann "The Asocialism of George Crabbe", *ELH*, 48 (1981), 568.

(3) M. H. Abrams "English Romanticism: The Spirit of the Age" in Northrop Frye, ed., *Romanticism Reconsidered: Selected Papers from the English Institute* (New York and London: Columbia Univ. Press, 1963) 25-62.

(4) أحمد مينا على ملاحظات في *William Hazlitt: Critic of the Age* (New York: Columbia Univ. Press, 1978), pp. 88-89.

(5) دراسة مساهمة على فهم الصعوبات الموروثة في الإخراج الرومانسي على

(1) Leslie A. Marchand, ed., *Byron's Letters and Journals* (Cambridge: Harvard Univ. Press, 1937 - 82), X, 49.

(2) كتبت في مقال سابق عن الفكر الاجتماعي الناضج عند بايرون ، وذلك تحت عنوان "Violence, Class Consciousness and Ideology in Byron's History Plays", *ELH*, 48 (1981), 799 - 816.

(3) انظر على سبيل المثال: Samuel C. Chew, *The Drums and Lord* (New York: Russell & Russell, Inc., 1964), p. 147; Charles E. Robinson; "The Devil as Doppelgänger in The Deformed Transformed: The Sources and Meaning of Byron's Unfinished Drama" *Bulletin of the New York Public Library*, 74 (1978), 177 - 202; Peter J. Manning, *Byron and His World* (Detroit, Wayne State Univ. Press, 1978) pp. 170 - 74. Bernard Blackstone, *Byron III. Social Satires, Drama and Epic*

(١٢) George Henry Chase and تجميعان عن فن تشيليبي مأخوذة عن Chadler Rathfon Post, *A History of Sculpture* (New York and London: Harper and Brothers Publishers, 1925), pp. 343 - 45 وأيضا من Herbert Read, *The Art of Sculpture*, 2nd ed. (Prince-ton Univ. Press, 1961), pp. 62 - 63, 82.

(١٣) أعتقد هنا بعنفة خاصة على مناقشة John Berger, *Ways of Seeing* (London: The British Broadcasting Corporation and Penguin Books Ltd., 1972). Passim, and Terry Eagleton, *Marxism and Literary Criticism* (Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Press, 1976), pp. 16 - 19.

(١٤) تعليق Marchand بأن باريون أنفق في تقب مسألة الأعمال الحجرية إياشير إلى الشيء الذي تحقق فيه النتائج النفسية ، وهو الخيال في عدم تجلية معنى السحرية . انظر : Marchand, *Byron's Poetry*, p. 93.

(١٥) انظر : Chew, *The Dreams of Lord Byron*. p. 147 and Marchand: *Byron's Poetry* p. 94.

(١٦) لا أظن أنه من المبالغة القول بأن التظاهرات التقليدية للمسرحية تقربنا حقيقة عن تلك آثار ما نقوله مسرحية « للشؤون المحزنة » . وهذا أمر مثير ، إن لم تكن له صفة الارتباط المباشر ، ذلك الشيء يعتمد في الحسبان الأبعاد الأيديولوجية في النقد ، وهذا يمكن أن نجده في Terrence Hawkes, *Structuralism and Semiotics* (Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Press. 1977). pp. 151 - 60.

الوحدة انظر : Tiltottama Rajan, *Dark Interpreter: The Discourse Of Romanticism* (Ithaca and London: Cornell Univ. Press. 1980).

(٧) كل الاقتباسات من شعر باريون مأخوذة عن Ernest Hartley Coleridge, *The Works of Lord Byron : Poetry* (1898 - 1904; rpt. New York: Octagon Books, Inc., 1966), والصادر موشوعة في النص .

(٨) للترجمة النقدية للإشارة عليها نجد « التريب » انظر على سبيل المثال : Marchand, *Byron's Poetry*, p. 94 . *Mourning Byron and His Pictious*, p. 170.

(٩) هذه الكلمة أكد تكرارها جولة الأحياء Chorus of Spirits ، التي قدمت الفصل الثاني من المسرحية (122 - 121) .

(١٠) E. H. Coleridge يقول في مقدمته لمسرحية « للشؤون المحزنة » : « من الواضح أنه (أي باريون) كان يعرف قصة تشيليبي » (V, p. 471) ولكنه لا يواصل روايته عن تأثير تشيليبي ، وإن المصدر الذي لدراسة Charles E. Robinson للمسرحية قد أنفق في أن يذكر تشيليبي Cottini ، للرجوع انظر ملخص ٣ في هذه الدراسة .

(١١) أقتبس هنا من : *The Life of Bonaventura Cottini* التي كتبها عن نفسه Addington Symonds (New York: Liveright Publishing Corp. 1931), pp. 117 - 24.



المعرفة/الأيديولوجيا/الأسطورة المعلوم والمنتخيل* «جيرمينال» والأيديولوجيات ترجمة: بشير القمري

يظهر أن (زولا) ** قد شفى من مرض مزمن في سنة ١٨٩٨ التي يبدو خلالها وقد قبل القوالب الروائية الجاهزة التي تنتسب لعصر الملك لويس فيليب*** . وذلك عندما وضع شخصية العامل داخل عالم مستقل بمحاذاة المظنين والفنانين والرهبان والنفيات ؛ أي أنه وضعها باقتصار ضمن الطبقات التي كان لها شأن ، وسيفتح (زولا) في رواية (جيرمينال) سنة ١٨٨٥ رؤية جدد غميلة عندما سيرفع الطبقة العاملة إلى مرتبة النبالة ، وكذلك سيفعل بالأمها ولورينا .

إن رواية (جيرمينال) هي بمعنى من المعاني رواية تفلون *Roman d'apprentissage* ؛ طبقة عمال المناجم الكادحين التي لم تكن في حاجة إلى أن تتعلم العمل والبؤس والموت ، تتعلم الثورة ، بل إنها أكثر من ذلك تتعلم الكفاح المنظم كي تحصل على شروط أفضل لحيوتيتها ، ولكن تغير المجتمع ، في حين تصل البورجوازية من جهتها إلى اكتشاف مهم ، هو فقدانها لأمانها في مواجهة جماعة العمال التي عقدت العزم على التفكير في مصيرها . وأيضاً فإن (جيرمينال) في الوقت نفسه رواية تقوم على ضرب المثل للاعتدال الذي يشغل بال الطبقة العاملة الفرنسية في نهاية القرن التاسع عشر ، وهو القرن الذي كان ذا تأثير قوي على تطور الأفكار والذهنيات .

كيف يمكن (زولا) من تشخيص هذا التفلون المزدوج ؟

وكيف يمكن من جعل علامات هذا التفلون بارزة من خلال أنماط سلوك شخصياته ، وبخاصة من خلال سلوكهم في التخاطب ، ومن خلال لغتهم ؟

إننا - من خلال الأحاديث التي يقوه بها ممثلو الطبقتين - نستمتع إلى صوت الروائي أيضاً ، وهو الصوت الذي يلرس ويفسر أعراض أزمة جديدة للمجتمع المعاصر ، ويرسم رؤيته الخاصة للعالم الممزق والمهشم ، ثم يرسم رؤيته الخاصة للمجتمع غير متجانس . لكننا ندرك من خلال هذا الصوت الخطاب الذي يتداوله المجتمع الفرنسي حول نزاعاته الخاصة ؛ وفي هذا يكمن التباس هذا العمل الأنيق والمقد ، الذي ظل منذ زمن بعيد عرضة لسير أقواره وتفسيره ، على غرار التباس والاكهام الطبيعي ، كذلك .

* يتناول الأسطورة) فيمتد من ص (١٤٠) إلى ص (١٤٩) ؛ ومطلع (الشرقة واليونان) من ص (١٥٠) إلى (١٦٣) .

• يتكلم هذا النص المترجم الفصل الثالث من كتاب (خطاب الرواية) Le Discours du Roman بول/كتيلة . باريس ١٩٨٠ .

** تمتد من ص (١٦٣) إلى ص (١٦٩) ، أما مطلع (الأيديولوجيات

خطاب العمال :

يتناول (زولا) الطبقة العاملة في مرحلة أولى قبل بداية حركتها ، ويعمل خطابها يُسمع كما تقول به هي نفسها عن أوضاعها الخاصة ، ويبدو هنا منذ الصفحات الأولى للعمل الأدبي مع تصريعات الشيخ (بونفوري) Bonenfant ، والأحداث والمقصود التي يصور بها مجال للمناجح حياتهم المادية ويفسرونها هي بالتأكيد أحداث وقصص أبعد ما تكون عن تأليف *symbole* ، لكننا نميز بسهولة بعض الملامح المحددة داخلها ؛ فلفظتها هي أولاً لغة اعتياد بكل متغيراتها (وبونفوري) أكبرهم سنًا يؤكد الطابع الإنزاسي للعمل : «ماذا عسانا نفعل فوق هذا وذلك ؟ كان ينبغي أن نشغل ، وكنا نفعل هذا أبداً عن جد . كان علينا أن نعمل ، كما كان بإمكاننا أن نعمل أي شيء آخر»^(١) ، وبأنه (ماهي) Mabou يحاكمه في ذلك عندما يقول : «وكل هذا لا يتبعنا من التزول (إلى قعر النجم) ؛ وبامداد نزل فإن كثيرين سيلبسون قفصهم»^(٢) . ولا يقبل اليأس شؤماً : «اذهب ودعي لشأنك ! - صاحبت زوجة الأبن - لقد كنا في روعة حتى الموت»^(٣) . ويرد زوجها : «وإن المعجز هل صواب ؛ فعملنا النجم دائماً هو الذي يتعرض للحسرة دون أن يكون له أمل في الحصول من حين إلى آخر على فخذ خروف مكافئة له»^(٤) .

وتظهر صورة من هذه «الحسرة» في جمل كل هؤلاء تابهين ؛ وهي التبعة التي تتوحد على قبورها ؛ كما أن أفكار التبعة، والطاعة المتعبدية هي بالنسبة لكاسكارين Catherine الكبار دورائية *héréditaires* . ويشير السارد إلى أن قوة التبرج كانت محاصرههم بمفردها ؛ وهي قوة التبرج المعكروني التي جعلهم يمنون ظهورهم بجسدها من معاون التشدين حتى مسير العمال أحدهم تحت إمرأة الأخرى^(٥) . وكان أكثر الجميع طامعاً المرأة التي تنقلها سلطة إضائية هي سلطة الرجل ، سواء كان زوجها لها أو عشييقاً .

ومن بين متغيرات الخضوع يُبرز (زولا) الارتياح النسبي بعدم الانتماء^(٦) إلى أحد الناس عراً ؛ فـ (ماهي) في مفتاح الرواية يفتخر (لبيان) قائلا : وهذا العامل السيء الحظ ، والضائع في الطرفات ! يقول إنه كان صيماً هذا (. . .) «يمكن أن تكون هكذا مثله (. . .) لكن ينبغي ألا تنزعج ؛ فالجميع لا يعمل كثيراً حتى يتعب»^(٧) . ويوصل أي فلا يخرج من هذه الورقة ، (وبونفوري) ، وهو لا يعلم شيئاً عن أولئك الذين يفهم عمله وحيلته ، يحس بنوع من الرعب الخفي بمجرد أن يرغب في الحديث من ذلك ؛ ولقد كان يشير بيده إلى الضمان إلى ظلال نقطة غامضة ؛ إلى مكان بعيد يجعل عنه كل شيء ؛ مكان يسكنه أولئك الذين كانوا (آل ماهي) يتبعون في تفتان من أعلمهم منذ أكثر من قرن . لقد كان صوته يملأه خوف ديني ، كما لو كان يتحدث عن بيت لتقديم القرابين لا يلجأه أحد ، ويخضع فيه الإله للضمان والتبرع على عرشه ، وهم يتبعونه ، كلهم ، فلام يسبق لهم أن يشاهدوه أبداً»^(٨) . ولذا ذكر في هذا المجال - إضافة إلى ذلك - *البيغينيدي* الذي يقدمه (ماركس) لـ *اللاميتلاب* *l'alienation* في كتابه *الإيديولوجيا الألمانية* - حيث يقول : «وحيط بذور القدرة الاجتماعية ككل» كانت قوة خاصة وسعتة عن الإرادة والتطور البشريين» .

(التحريم)

● جرى التعرف على ترجمتها بالفرية

إن (جيرمينال) من جهة قد تسمح بدراسة ما هو قائم فيها ، ودراسة ما له علاقة بالإفصاح عن معرفة . وقد أجاب (زولا) عن سؤال صحفي من جريدة (الليجارو) بتاريخ ١٨ سبتمبر ١٨٨٤ قائلا : «إن الاتجاه الطبيعي لا يفسح عن نفسه ، وإنما يفضض ويصف ويقول ؛ هذا كل ما في الأمر ، وعلى الجمهور أن يستخلص العبرة . ومن جهة أخرى تمتع هذه الرواية نفسها كما لو كانت إنذاراً ، أي كما لو كانت إنذار مشروعا لإيديولوجيا . ونحن نعرف جيدا البطلون للماجورين ؛ وهي الدم الملقم للمجتمع الذي يسقط مغلوباً على أمره ؛ إنها - بإيجاز - صراع رأس المال والعمل (. . .) وأريد ذلك لأنني أتبنا بالستيل ، وأطرح أهم مسألة في القرن العشرين (. . .) . وينتج ينبغي أن يحس الفاعل البورجوازي برفعة من الرعب»^(٩) . وينتج عن هذا إذن نوع من الصراع ذي الوظيفة المقصودة داخل العمل الأدبي ؛ فهو يقدم وجهة نظر مزدوجة حول التبرج ، ويعمل بوصفه مرة لمظاهر نوعية من تشكل الحركة العمالية الفرنسية . وانتماساً للوعي الذي يتملكه الكاتب عن ذلك في الوقت نفسه ؛ أي أن الرواية تُصيح عن معرفة وعن إيديولوجيا بالمعنى الذي يملأه (لويس) (التوصير) *L. Althusser* على هذه اللفظة عندما يفسر ويعمق كيباب *ز* : «كل الإيديولوجيا الآتية» عندما يقول : «وكل الإيديولوجية - تجسد - في صورتها المقلية عن الأصل ، والرومية بالضرورة - الملائمة (الرومية) لدى الأفراد بالنسبة للعلاقات الإنتاج والتعلق الخفية عليها قبل كل شيء ، ولا تجسد علاقات الإنتاج الموجودة فعلاً (والملائق الناجمة عنها) ؛ وما يجسد في الإيديولوجية إذن ليس نظام العلاقات الفعلية التي تحكم في كينونة الأفراد ، وإنما تجسد فيها الخلافة الرومية هؤلاء الأفراد بالنسبة للعلاقات الفعلية التي يجرى فيها»^(١٠) . إن التاريخ هنا يعيش طرفاً بطريقة مزدوجة ؛ تجاه الشخصيات التي يورسها (زولا) وشيخه (زولا) وهو يرسمها .

يفترض تفكيك شفرة الرواية إذن بوصفه مرحلة أولى ؛ أن يتم توضيح مختلف المستويات ، ويمكن أن نميز بصعب الاتفاق ثلاثة منها على الأقل :

(أ) مستوى ما هو معيش مباشرة من قبل الشخصيات (عمال النسيج والبورجوازيون) ، وكل طبقة من هاتين الطبقتين المتواجبتين وجهاً لوجه تعبر عن طريق صوت من يورسون إليها ، ويتبين من هذا الخطاب تشخيص للواقعي الذي لقد صورته بطرق شتى .

(ب) مستوى النظريات الاقتصادية والسياسية التي تُسبغها بعض الشخصيات ويشرح بها (عمال المناجم الجدد والمعلمين) وجهات النظر التي من شأنها أن تدين على تغيير المجتمع كما قد تموت على نصيره .

(ج) وأخيراً ، مستوى النص ذاته بوصفه خطاباً للمؤلف الذي يتخذ على حافته أن يقدم لنا تشخيصاً عميقاً ، وفي شكل *البيغينيدي* للواقع التي يفهمها بطريقة وثائقية من خلال مظاهر أخرى . إن الملائمة الفعلية والملائمة للنخبة تطابقان وتندخلان على مظاهر مدارج الفراءة التي يشارها (زولا) داخل التاريخ المعاصر ؛ وتطابقان أيضاً نقرأه بطريقة أقل اختزالاً قدر الإمكان .

الضيق حل بعد مشكلة متر تحت الأرض^(١٣). وفي الوقت نفسه يتأكد الأمل بأن الوضع قد انتهى، ويؤكد البقيث بأن النهاية ستكون عتيفة: «كانوا يصبحون خلفه بأن هذا لن يستمر دافئاً، وبأن الدكان سينجر ذات صباح جميل»^(١٤). غير أن الأمر كان يتعلق برجاءه وضرب في أغوار التاريخ البعيد (هل غرار من ينتظر السيد المسيح لإقامة العدل - من مثلي) على هواه. لقد كان الجميع يترقب الانتصار لفترة محددة: نهاية القرن أو بعد ألف سنة: «وكان مقدراً أن الأطفال سيهدون هذا إذ لم يكن الشيوخ ليروه: لأن القرن لم يكن ليتهيء دون أن تكون هناك ثورة أخرى هي ثورة العمال هذه المرة: انقلاب يظهر المجتمع من أهل إلى أسفل، ويقوم معانكه من جديد أكثر نقاء وعدالة»^(١٥). والشوكة للمنظمة ستكون قسرية إذن، وستجبع بصرية واحدة فجأة: «وليس هناك سوى شيء واحد يتلج القلب - صاح (ليتان) - بعد فكرة أننا سنسحق البورجوازيين»^(١٦). وغت تأثير كلام (ليتان) الذي صار مانعاً دافئاً وقاتلاً في الوقت نفسه، يستحجم الضمائر نوع من الاعتقاد الديني والثقة الصوفية بارتباب المعجزة الثورية: «وهو بوجه الأيام الربحية التي بدأت، لم تكن تسمع أي شكوى، وكان الجميع يمثل للأمر بشجاعة مائة. لقد كانت الثقة برغم ذلك ثقة عباء، وعقيدة دينية وموهبة عباء لجسفل من المؤمنين. ولما كانوا قد وُعدوا بعهد العدالة، فقد كانوا على استعداد للمذابح في انتظار المسألة الكونية. كان الجميع يبيع الزئبق، وقطعا لم يتفق الأفق المغلق أبداً ما يكون من الانتعاش هؤلاء المترومين انتعاش. لقد كانوا عندما تضطرب عيوبهم من الموان يرون هناك حل البعد مدينة حلمهم الفاضلة، ولكنها كانت قريبة من ساحة الخلاص. وهم يربووا كما لو كانت القلعة بإمكانها من الأنوية وعصرها الذهبي وعملها وعلمها المشترك. لا شيء كان يززع انتعاشهم الذي كان لديهم بأنهم سيدخلونها في النهاية»^(١٧).

لم يكن هناك إذن عملية تسويق لتنظيم حركة المطالبة والكفاح من أجل التغيير الاجتماعي: ولم يكن العمال يمتلكون أي هدف سياسي محدد أو استراتيجي: وحده النباه والانتظار الضوئي ثم الترتيب والاستسلام، ومن جديد يبرز أمل المعجزة. وقد أدى التحيا إلى وصيغة للبلحية (وصيغة النسيج) وإلى وحلم من الحريق والدم، حتى بعد المعجزة: «وبينا كان (لانتيه) يفتني لينجو من الاعتقال، كانت بشارته بالأزمة الجديدة تحفظ بصددها: «لقد أيسر الكتل يؤمن به، وكانت إشاعات غريبة تسري بين الناس (فمن قال) إنه سيظهر برفقة جيش، وأيكاس ملقبة بالذهب، وكان ذلك دافئاً انتظروا دنيا لمعجزة، كما كان خلا أسمى يتحقق». وكان الدخول الفاجيء إلى مدينة المدينة التي وعدهم بها»^(١٨). وفي هذا ما يجسد مسلك وهي سياسي متكون بالوهم وتظهره الزوج: «فلديولوجية عمال للتاجم تصير ثورية، لكنها تظل برغم تلك مستبلة هم: إذا لم يكونوا يدركون بعد جلتهم الفعلية داخل المجتمع والتاريخ، لكنهم كانوا يسمون برغم ذلك بالطلوع الانتقالي الذي لم يعد عملاً ولا يتجاوزونه إلا بأنهم إدراكاً موضوعياً بل تشخيصاً أسطورياً يتصل بالأساطير التكني-الطوبوي القديم، وأساطير العصر الذهبي، وخلاص البشر على يد المسيح وعظيم وأعداء لورهم مسكونة بدورها بالأسطورة: في حين كانوا هم من جهتهم يشخصون كما هم مرحلة طفولية الحركة العمالية.

وتتم الإبانة عن هذا الاستلاب من جهة أخرى، كما يدعاه الانصاع الذي تمكن عائلات عمال التاجم تجاه القيم التي تلقن لهم، وهي منذ البداية قيم الأسطورة السياسية: «ف (صاعن) لا يريد أن يعرف السياسة: «ول (لانتيه): «أنت تعرف أنني لا أريد سياستك أبداً»^(١٩). لكن من بين الصور النعسة التي تلون أعمقه كانت هناك صورة الإمبراطور والإمبراطورة، وكذلك نقوش تمثل جنوداً، وصور مقدسة أخرى: كصور «القسيسين المبرقشة بالذهب»، وأحياناً تقبل زوجة الابن (مهاو) على الحلم: «و لو كان ما يجكبه الرهبان حقيقياً، وأن الفقراء من سكان هذا العالم سيكونون أغنياء في العالم الآخر»^(٢٠). ولا يختلف هذا الإحساس اللثقي - على العكس من ذلك - عن المتعدات الباطلة: «ف (ككارين) تعتقد - دون أن تجد حرجاً في ذلك - بأن الرجل الأسود موجود، وهو عامل المنجم المسجور الذي يهود إلى القبرة ويلوى أحشائ القفريات الشريرات»^(٢١). إن الفتي يتخلص إلى مجرد تلوين للفتنيس وزخرفة التصاير، وإلى طائر الوزير للطلخ بالالوان. أما ما يتعلق بالاختلاقيات التي تجهز بها زوجة الابن بمحض (آل جرمو) فإنها ليست من صفات الاختلاقيات التي قد تبدد النظم القائم: «والفضل - بالإضافة إلى كل هذا يا سيدتي وإسيلي - هو لزوم القيم بالأعمال بصدق وإخلاص بحسب الطرق التي وضعها فيها الله. ليس كذلك؟»^(٢٢). ويفكر الزوج (بيرون) (بيرون) الذي يجامل زوجته على الشاكلة نفسها، ويقول: «وإن أفضل ما يستعين به الإنسان هو أن يكون سلوكه مستقيماً»^(٢٣). وكذلك كان رئيس العمال (ريشوم) Richomme يرى: «حيث يقول: «عندما لا تكون أفعاء، علينا أن تكون أكثر تعالماً»^(٢٤). وقد كتب (كارل ماركس) في مخطوطات ١٨٤٤: «وإن الاقتصاد السياسي للأخلاق هو غنى الضمير الطيب ورفق الضمير وغيرهما، لكن كيف يمكن أن تكون فاضلاً إذا لم تكن موجوداً؟ وكيف يمكن أن أمثلك ضميراً طيباً إذا لم أكن أعلم شيئاً؟ إن طبيعة الاستلاب تجعل كل واحدة من هاتين الدالرتين تقترح على ميارا خلفاً ومناقضاً: لأن كل واحد من استلاب مبيث للإنسان».

إذا كانت الأسباب الفعلية لشقاء العمال تظل مجهولة، فلأنهم ياجون أقرب من كثل سلطة السيد وأكثرهم بروداً، أي رؤساءهم الماشرين أو اللذين يشكون في أنهم عمالهم: «لهمون ودمزقوا الإضراب»، فالعتب يتبدد عند حوضي (جبان بار) أساساً في مواجهة رفاقهم في العمل والبؤس، اللذين لم ينهوا أعمالهم بعد، ويصبح العمال في بعض الحالات المنصبة إلى تشبه خلافت الإخوة فيها بينهم. يوم «العيد الشعبي» كانوا على وشك الاشتياك بالأيدي مع عمال صناعة المسامر، وفي دار التعدين تنتاب النساء بعضهم بعضاً في ثرثرات لا قيمة لها، وعند كومة المخلوقات بجانب للتنجم تشاجر عائلات الغريال في جثع من أجل الحصول على قطع الفحم الجيدة: إن الانشطار بين كل هذه الفئات التي تنتمي إلى الطبقة الشقية نفسها يقلل من فرص النضال الذي كان يمكن أن يجمله المسقط موحداً في نهاية الأمر. ولأن التمر يتزايد. فإنه في البداية يتحرك في بده ثم يتضاعف، وينمو في أماكن العمل بسبب من الأجور واداء ثمن التشطيب: وكان الاستياء يتزايد باستمرار (....) وكانت بعض الخلافات ترحب بالمشروع والمصيان يختم في هذا المكان القضي

خطاب الـبورجوازي :

إذا قمنا صوب الشخصيات البورجوازية لنُحيط بما يصحرون به من كلامهم الخاص ، فيتنا سنكتشف داخله تكملة لكلام عمال للتاجم أكثر من أن نجد فيه كلاما مقابلا له . وفي هذا المجال أيضا لا نجد أى نسق إيديولوجي قائم بوضوح ومصرح به ، بقدر ما نجد تصريحات مشتتة ينفي تفسيرها .

إن شونج أسرة (آل جريجوار) هو دون شك أكثر المناذج دلالة ؛ فزحام وطنائيتهم هما بالنسبة لخضوع عمال المناجم عمالة ما يمكن أن يكونه الوجه الخلفى للوجه الأمامى للميدالية : «الكتبتان الوثريتان كانتا تكشفان عبة الجيش الرقيق ، وساعات المهضم الطويلة السعيدة» . ويستخلص (جريجوار) من مكان الحفر الذى لم يكن كبيرا بما فيه الكفاية حتى يتسبب له فى هم كفى مسعدة السيد المالك^(٣٢) . والتعليق لـ (آل جريجوار) يتجه صوب قيم واقعية أكثر من تلك التى يعطيها (آل مام) من الهالة من الاحترام . لكن (زولا) يفرقت من المنهج نفسه : وكان لآل جريجوار اعتقاد راسخ الآن فى متجههم ، إذ كانت تنتج هذا الاعتقاد الراسخ عاطفة اعتراف عميق بالجميل لقيمة كانت منذ قرن تدعى المعلقة بهدف ألا تقوم بأى شيء فى حياتنا ونعيش فى راحة بال^(٣٣) . ولقد كان (آل جريجوار) يعيشون بهذا الإيراد بوصفهم بورجوازيين ذوى مكانة رفيعة ، لا يتقصصهم أى شيء قد يكلفهم كثيرا ، وكانوا يأمرون بالحد من الإنفاق ؛ فـ كل إنفاق لا يستغل كان يبدو فى نظره منسيفا ، وكان رأى و مالك مكانا اخرضى الجيول للمقولة هو أن هؤلاء السادة كانوا فى حاجة ماسة إلى إقامة الحد عليهم فى مجيئهم للمقولة للمال^(٣٤) . ومن هنا نشأ لديهم فى رهايتهم الناعمة وصى تام متكامل ، فقد كانوا يترجسون شرا لفقرة أنه من الممكن أن يتصلطم مشروعية تراخيص باعتراض ، كما كانوا يؤكدون الطبيعة للفنسة لالارث : وكيف ؟ شروق مال مسروق ! ألم يندم جدى الأول مالنا الحاضر المدخر بمسقة فى السابق ؟ ألم نغامر بكل شيء بهدف تحقيق هذا ؟ هل أفتق الدخل فى خير ما ينبنى أن ينفق فيه الآن^(٣٥) . إن فعل الجريظهر الملكية ، وصليه أن يجمعها من المطالب المبالغ فيها : ضمن اللين تعيش بدون صعب لما كنا اختيارا ! نحن اللين لا نضارب ونكتفى بالعيش أسوياء بما نملك ، مع إعطاه القراء منهم ! كفى ! كفى ! كان ينبغي أن يكون عمالنا قطاع طرق دائمى الصيت حتى يسرقوا لنا بقضائهم^(٣٦) .

إن تبين الشروط الاجتماعية مع شدة البؤس لم تكن لتفضي مضجعهم ، فكل شيء يدور على يد يرام ، وكما ينبغي أن يكون : كل واحد فى مكانه وبحسب وضعه الطبقي الطيعي ، وإذا كان الفقراء تصام لألامهم سيكرين ، أو لألامهم يستندون ، أو لأن لديهم أطفالا كثرين . وبقر البعض طيحا محل عمله الطيعي لدى الآخرين ، وهذا هو الدور الأمثل الذى تستأجر به (سوسيل) Coe ، التى تجسد الفتاة الشابة ذات الأصول الطيعية ؛ إذ نجد خاتمتها أيضا فى مظهر آخر من الأبيوة وهو تلقين الأحاسيس الجعشى : «يظل هذه الأحاسيس سيقا الطيعية تكون فى مأمن من غيلة الدمى^(٣٧)» . يجيب جريجوار زوجة الابن (مام) التى تقدم الدليل أمامه وبين يديه على خضوعها واستسلامها ؛ فهي «عاملة خيرة» ، وتستغل كذلك بمقدار ما تسلم بنفسها المالم .

وليست الطيعية — بالإضافة إلى هذا — من السلاطة نفسها والنمط

نفسه كما هي البورجوازية ؛ والاختلاف قائم بالطيعية — بما قسم لها تاريخيا واجتماعيا ؛ ويرى السيد (هونويو) أن الله وات السعيدة قد أفضلت سلوك العامل (. . .) ؛ والأل يبدو لهم من الصعب طبيعة الحال أن يعودوا إلى بساطتهم الموهوبة^(٣٨) . إن العامل يتقصص كالجمل ، ويعود ذلك إلى تكوينه الجسدى على تحريض إلى الإقبال على الضجور ؛ وأيتها المرأة الطيعية — يقول (جريجوار) ثانية وفى أبيوة لزوية (مامو) — إن العمال ليسوا عقلاء بالذة^(٣٩) . لهذا كان ينبغي أحيانا اللجوء إلى القوة عندما تتطلب الوحشية الطيعية على الصبر المحمود ، وعندما يجتمع (آل هونويو) و(آل جريجوار) و(آل دونولان) و(آل نيجرلى) حول مائدة الطعام بعد الاصطدام الدموي بين الجيش والمضريين ؛ وكان هناك إحساس بالنصر يجيم على السعادة العامة ؛ والعشاء يبدو احتفالا بالانفصال ، وتم التلميح خفية إلى الموت اللين لم يفض على تشرب طين مقبرة (فون) Vaux لديهم سوى وقت وجيز . لقد كان درسا لازما ، والجميع كان يشعر بالرقع تجاه الآخرين عندما ما أضاف (آل جريجوار) أن واجب كل واحد الآن هو أن يذهب لتضميد الجراح فى دور التمدين^(٤٠) . لقد اعتفى الإضراب ، واستعاد العالم هدوءه ، واسترجع أنفاسه وانجسامة ، وانعص تناقضاته . والتاريخ — كما يشير إلى ذلك رولان بارت R. Barthes — تبخر ، فقد عاد (آل جريجوار) واللين لديهم المسألة الأخيرة ، وعطرو من معالم الطيعين وهم يروونهم قبل الأوان فى عمق الحفر ، يقدمون الدليل على استسلامهم للأولى^(٤١) .

إن (جورميال) إذ تبرز التباين بين خطابين : خطاب استسلام العمال ، وخطاب الوعى السليم لدى البورجوازية ؛ وكلاهما يترجم الإيديولوجية نفسها ، أى إيديولوجية الطبقة السالطة . ويؤكد (زولا) (بارت) فى كتابه (أسطوريات) : «إن وضع البورجوازية وضع خاص وتاريخي ، والإنسان الذى تشخصه سيكون إنسانا كونيا وتاريخيا . وهذا ما يجعلنا على كتاب والإيديولوجيا الألمانية : المركس : «إن كان ينز الإنسان وشروطهم يبدون فى كل إيديولوجية غير ما هم عليه كما لو كانوا فى غرفة سوداء ، فلأن الظاهرة ناتجة عن سيرورتهم التاريخية الحيوية» . ولقد نجحت الطبقة السالطة — بحسب ما تشهد به (جورميال) — فى أن تجعل الطبقة المضطربة تقاسمها وخطاب رغبتهما الصامت^(٤٢) ، وهو الخطاب الذى يفضى هذه الطبقتين فيما بينهما ، ويضئ الطابع التاريخي والانتقال إلى التمييز المصبرى .

ويعود الفضل لـ (زولا) فى أنه عرف كيف يجعل كل خطاب بعيدا عن الآخر كأنها وجهان للغة واحدة تشبه العملة ، وفى أنه عرف كيف يبرهن على الطابع الأسطوري ، ويشيد منه قولنا سائرا . ومن هنا فإنه يتوضّع فى طليعة عصره وفكر عصره . ويعود إليه الفضل أيضا فى كونه قد أدرك أن خلافا غريبا من قتاته ، أى وجهها الاستلابي أساها ، وفى أنه خصص بعلمه هذا زمن الثورة فى الوقت المناسب . إن (جورميال) إذ تستجيب للمسطور التالية فى كتاب (العائلة المقتدنة) للمركس : «إن الطبقة المالكة والطبقة الكادحة هما وجهان للسيرورة التى التى يصير الإنسان من خلالها غريبا عن قتاته ، أى وجهها الاستلابي الإنسان ؛ فالأولى تروى وتستوى فيه بقوة ، ونحس أن هذا الاستلاب كانى وكأنه قوة خاصة بها ، ومثلت فيه مظهرها وما يوجد بشرى ، فى حين تحس الثانية — على العكس — بأنها قد فنتت فى هذا الاستلاب ، وتكتشف فى نفسها عدم قدرتها وحقيقتها لاجرمها

والاستراتيجية والنظرية. ويعود السبب في إخفاق الثورة - ضمن أسباب أخرى - إلى فقر عمل مناجم «مونتسو» في هذه المجالات. لكن الرواية تميز عن مرحلة متجيدة للحركة العمالية؛ فهي توضح أن الطابع القروي للثورة، أو التقاض المطلب الاقتصادي للأعمال السياسي، وتوافر مرشد يكون منافسلا عاملا ومنظرا، قد غيرت علاقاتها شروطا للواجب بين الطبقة العاملة وأرباب العمل. وقد كان بإمكان (زولا) في هذا الجانب أن يتجلى بصد (جيرمينال) عن روايته الاشتراكية، برغم أنه قد فعل بسرعة قليلة؛ لأن التحليل الاقتصادي والاجتماعي والسياسي يظل ناقصا، والتفكير يدور في مجال ضيق، وتراكم المعرفة حول اتجاهه إلى غروب مثل إيديولوجي؛ ومن هنا يأتي منبع تنافسه.

الصدع

لتتجاوز الآن سرهما المنظورات السياسية والاجتماعية؛ فـ (زولا) لا يرى بلغة ما يسميه (ماركس) في «الإيديولوجية الآتية»: «ضرورة شروط تحول الصناعة والنظام الاجتماعي»؛ إنه يصدر عن حلوس Institutions وليس عن معرفة عميقة بالظواهر التي تتحكم في الرأسمالية إبان عصره. لكن الملاحظة يجب أن تنبه في هذا المجال إلى التوظيف الإيديولوجي ذاته. ولتأخذ مثلا على ذلك بناء شخصية (لاتيبي) Lassiter والنموذج الذي يصدره: إنه رجل يأتي من مكان قصير، ولا يتنسى إلى البروليتاريا النجمية، ويظل غريبا من خلال سمات عدة كلها: تكوينه الثقافي، وكبرياء الذي يشبه كبرياء من يُوجد مع طبع من الألفاظ، وإصراره على النضال، وفراغ حقه الموروثة، وسلمة الذي يجمله في أن يصير زعيما شعبيا، وإخفاقه في مهمته التبشيرية، الذي يجمله إلى مسيح لم يفهم أحد، وهو يتعرض لجلقه من قبل أولئك الذين أراد إنقاذهم. إن (زولا) يضاف فيه خطأ الثالث، في الوقت نفسه الذي لا يميز فيه قيمة لدور الناضل. وتلاحظ هذا جيدا عن طريق سلوك (إيتيان) في أثناء الأزمة ويعملها؛ إذ يترك نفسه لتجاوز الأحداث، ويفقد السيطرة على الحركة وهو يقع تحت تأثير الحماسة والمهيجان، ويمتزل وهو يحسّر في قرارة نفسه لرفاهه. ولا يبعد في النهاية فرجا إلا في الرحيل والاستقالة. إن شخصية (إيتيان) تمكس في خلال مستويات عدة أحكام البروجوازية للسبقة حيال القادة العماليين.

وهناك مثال آخر هو أهمية الموضوعات Themes الجنسية؛ فالتزنا بالنسبة للعامل والمعاملات تعويض لحرمانهم من التفتية، والطبيعة وهي تنجهم في هذا الجانب قدرة واسيخارا وحرية تستلهم عليها البروجوازية؛ تقدم إليهم - الطبيعة - أداة لأخذ ثلهم؛ فالإشباع الذي يحققه (ماهو) يبدل من كبت (هونزيو). لكننا نجد في هذا المجال طريقة للفصل البروجوازي بين الطبقتين، أي خلق صفة الطبيعة على التاريخ، وتحويل الجانب الانشائي لاجتماع عن طريق مفاهيم للطبيعة السرمالية؛ فكل مشكلة اليأس - كما يقول زولا (ماهو) في مكان ما من الرواية - سيكون بالنسبة لسنه العمال هو أن يجمعن فرجهون. ويدنو هذا كله مزحة، لكنه يعبر بشكل خاص عن أن خصوصية العمال حقيقة طبيعية، مثلها مثل العلم البروجوازي.

إن عمل المناجم يشاهمون تساهم وسط تحول الجمع، ودافع لها الأتقاض وحملها، وخلف المنازل، دون عيوب من عيون

الإنسان، كما نجد نفسها - ونستعمل هنا تعبيراً ليجل - وقد تحل الله، فتور ضد الإهمال، وهي الثورة التي تكون مدفوعة إليها بالضرورة بسبب التنافس القائم بين طبيعتها البشرية ووضعها الذي يؤسس النش الصريح للتاج عن هذه الطبيعة.

هل هي رواية اشتراكية؟

إن (زولا) لا يتوقف عند حدود تشخيص طبقة عمالية مجردة من كل قدرة على تحليل ذاتها، وتحليل المجتمع، فقد رأى بوضوح أن الحركة العمالية قد مرتقتها لثارات فكرية كانت تحاول تفسيراً وتوجيهها لها، وشطرها نظريات سياسية كانت تتخذ الطبقة العاملة موضوعاً مع اتخاذ نفسها أداة لها في الوقت نفسه. ولهذا فله - زولا - يحفظ للشخصيات التي تتألف الوضع العمال إمكانية بارزة؛ وهي الشخصيات التي كان بعضها يختلف عن الآخر بدرجات متفاوتة؛ ويؤثر أن إثنان على الأقل هما (راسنور) و(إيتيان) - تنظيم العمال ويهذبهم. وفي هذا يمكن انعكاس للحالة الموضوعية للحركة العمالية في سنة 1886 تقريبا، التي كانت الأطروحات كلها تتعارض داخلها مع أطروحات رجال السياسة البروجوازيين؛ وهي الأطروحات المتأثرة نسبياً بالإيديولوجية البروجوازية.

ينبغي أن نلخص بتفصيل سلوك (راسنور) و(إيتيان) (وسوفارين) وما يصرون به. وإثنا نعرف بما هي الكفاية أصول هذه الشخصيات وعلاقتها بالتاريخ الفعلي للنظريات الاشتراكية. وهناك مسألة أخرى هي تلك التي تتعلق بوصف دورها في الاقتصاد الرواية L'economie du roman وصف النضيب للمد لكل واحد منها وحسنة في الضرورة التي تنتقل من الثورة الشفوية إلى الإضراب، ثم إلى الإخفاق بمختلف المراحل: العنف والقتل والاستحقاق تحت الذمم المسلح والتخريب. ومن بين الخطابات السياسية الخالصة التي نتمسك إليها في (هوجرمينال) وحلة خطاب (لاتيبي) الذي يكون على اتصال مباشر - برغم غموضه فيها يتصل بطور أحاسيس صاحبه - مع الأفكار والأفعال الجماعية.

يمكن أن نفترض إذن أن (جيرمينال) تنقل إلينا معرفة فعلية عن تاريخ الصراعات العمالية، وتنقل إلينا في الوقت نفسه تشخيصاً صادقاً لنمط وجودها، وينبغي أن نشير إلى ذلك إذا كنا نرغب في إدراك تعقد هذه الرواية، وإدراك تأثيراتها على الجمهور.

إن (زولا) لا يفت عند حدود وصف الحالة المادية لعمال المناجم الذين زلهم، بل يلم علاقة صريحة بين يؤسهم وقواعد الاقتصاد الرأسمالي. وسير أحداث الرواية في ظل كل مظهر من المظاهر فيه نوع من البرهنة على التنبؤ والعداء بين الطبقات؛ فالعمال بدون حالتهم ودورهم وقوتهم في مكان علمهم. والأهمية التي يوليها (زولا) للأسباب المباشرة للإضراب تم تقليص تفرقت البيع والشراء وأداه لمن التخشب على حدة - هي أهمية ذات دلالة؛ فالصراع من أجل الاشتراكية يبدأ من مكان الحد من طريق النضال من أجل أجور أفضل، وتنبؤ قوات الدولة من جهة أخرى - المعقدة ورجال الفكر والجيش - في دورها القمعي حالته، أي في خدمة البروجوازية.

وتظهر (جيرمينال) بوضوح دور الطبقات الشعبية، وضرورة الفعل الجمعي المنظم. والقوة العميقة للبروليتاريا هو هدفها، وما ينبغي أن يتوافر هو الإرادة العامة في الفعل، والتنظيم والاحتلال

الطبيعة . كما يشهد العمل الأدبي أيضا على العجز المرحل للأرواح .
جمع جمعي - في أن تنظر إلى التطور الاجتماعي - وبخاصة الحركة
المعمالية - نظرة عقلانية » .

إن (جيرمينال) تختبرتها فطرية ، فالمعرفة المنطقية داخلها
مصدرة ، وقد نخرتها الصور الأسطورية ، كما نخرتها
الإيديولوجية ، ومن هنا مصدر ثرائها الأدبي . وعلى التقيض من ذلك
يستمد العمل الأدبي أفضل دعاماته من هذا التنافر الداخلي ، ليس
فقط بدافع التوحيج الغنائي والرمزي للصور التي توضح الغضب
الثوري ، وإنما عن طريق المعنى الخاص لهذه الفترة ، وهذا الباطن
الذي يفتح باستمرار بين ضفتي النص . ولا تبدو الإيديولوجية
حاضرة حضورا تاما - كما لا تبدو غاية نهائية - ولا غداة ومقيدة في
الوقت نفسه إلا لأنها تتسع لدخل شبكة حبكة المحكي Recit ،
وحبكة البنية الأدبية ، ولأنها أيضا يصبح جوهرها شكلا إلى حد أن
النص - عن طريق مفارقة أخيرة - يكتب قابلية لسان وتأثيرات
لا تنضب ، تفوق البنيات الاجتماعية التي كانت قد أخذت دافعا
لحلم الكاتب .

الإيديولوجية والأسطورة « جيرمينال » واستيهامات الثورة

بقدر ما تتمدد السراييد التي نخرها في « جيرمينال » ، وبقدر
ما تكون عميقة ، تنكشف - كما في كل النصوص المعطى - تلك
الشبكات والأدوار التي تشابك فيها الدلالات إلى حد أن تفسير
النص - سيلا - يبدو كأنه ينتهي أبدا . هذا بالإضافة إلى أن
ما سلف هو الذي يؤدي إلى الشك في صلاحية المنابع المكتسبة من
قبل الأسلوبية ، وصلاحية متابع التاريخ الأدبي بدورها ، كما يؤدي
إلى البحث عن عون - بدلا منها - لدى المؤلفين الذين يلمسون
إرواليات الدلالة في مجالات أخرى غير مجال الأدب . ولنا الحق في أن
نجرّب كل القراءات وكل الاستكشافات ، وأن نستخدم كل فرضيات
العمل التي تقترحها علينا دراسة العلوم الإنسانية . إن الأدب يتحدث
عن الإنسان ، وكيف لا يمكن أن يتحدث بخطاب مماثل لما يتحدث به
البشرية في حقول أخرى لممارسة كلامها ؟ وكيف يمكن أن يستغني علم
للأدب أو تحليل نصي عما تلتفه العلوم الأخرى بصدد الخطاب
البشري ، من علم التحليل النفسي والإثنوسلوجيا وتحليل
الإيديولوجيات ؟

حفا لا يمكن الاكتفاء بالتفسير والواقعي ، للعمل الأدبي ، وهو
التفسير الذي نعر عليه متلافي صورته الأكثر اكتمالا ونضجا وذكاء في
كتاب « محاكاة » Mimesis لإريك إيريك إيريك Erich Oberbach : « إن
البحث الرصين للواقع المعاصر ، وصعود فئات بشرية واسعة النطاق
اجتماعيا ، وفئات ذات بالنسبة لتوزيع أثاثها تمثل نياي مريب ووجودي
من جهة ، ثم لتمازج الأفراد والأحداث الأكثر اشتراكا في المسار العام
للتاريخ المعاصر ، وعدم ثبات الحليفة التاريخية من جهة أخرى - هذه
الأمور كلها بالنسبة إلينا و في تقديرنا هي أسس الواقعية المعاصرة » .
وليس بإمكاننا الاكتفاء بهذا وحده ، لأن قراءة هذه الرواية -
جيرمينال - عندما يتم تحليلها بواسطة مقاييس تصورية أخرى ، تظهر

الناس أَوْ احتشام ، كما لو كانوا دواب في فترة الاستحرام (فترة
الزوات الجنسية) . وهناك تعريض آخر يتجلى في تلك الحرية المحرمة
على البرجوازيين كملافة (مدام هونوريو) الغرامية مع (نيجريل)
وإن لا تكفّف سوى الحالة التي تركا عليها الفترة من فوضى وعلم
ترتيب . ومن هذا الجانب أيضا فإن الطبيعة هي التي توفر الشروط
الحسنة . فلماذا إذن لا يوفق فيها بإقامة معالجة عميقة وأساسية تتجاوز
الفوارق الظاهرة والسطحية ؟ وإذا أضفنا إلى ذلك أن هذه الطبيعة في
وصف برازاف (الموكيت) La mosquette هي أيضا طريقة لإيجاد
الشخصية ، أو نوع من التطهيرة للقلوب ، فإذ يمكن أن نستخلص أن
الحديث عن الجنس داخل (جيرمينال) خطاب إيديولوجي .

إن المتناوبين الأصلية للراوية تشر بثروة الأسطورية لهذا
الخطاب : « سجل الفراء » و « النظام الرابع » ، و « الجاعون » ،
وكلها ترجمت عن طريق الرمز أو مثل السائر أفكار الجوع والتميز
العرق والإزراء ، في حين تستحضر عناين « الأرض المحترقة » ،
و « الذهب الخفى » ، التهديد الباطني والجحيم والثائر المطهرة ، في
الوقت نفسه الذي تستحضر فيه النار التي تأتي حل كل شيء .
وعناوين « العصر المربع » ، و « الدار المتصصة » ، و « غسرية
فأس » ، و « الصدع » ، تشارك في صورة الانهيار والدمار . ولأشياء
يستعسر الإرواليات (الميكافزات) الفعلية لمجتمع ما ، أو الجدالية
المفيدة لتحولاته ، وإنما هناك مجرد اقتران من أرقام القوى الطبيعية ،
كالجوع والنار والدم والثراب . إن نص (جيرمينال) يتكون حول
قوالب نموذجية رمزية ، كالسرب ، والقطيع من الحيوانات الجائعة ،
والخريف ، والزوال ، وكلها تقلص التاريخ عن طريق التعاقب إلى
حد طبعي للأشياء لا يتوقف ، والعودة الدورية لنهايات العالم . لقد
درست في مكان آخر التحولات التي يخضع لها حشد العمال للضربين
في الفصل الخامس والسلس ، وهنا أيضا سيفرز النص صورة للكثرة
والدم والحرق . (انظر ما سيأتي في « البنية والسر ») .

ويبدو للمجم وعمله من هذا المنظور دون ما كان ينبغي أن يكونا
عليه بوصفهما عللا له ميزة للمجتمع الصناعي ، يستحق - في ذاته -
وصفا وثائقي أكثر مما يتطلب وصفا له بما هو عالم - علامة - Univers
Signe ، فالعالم مُتَوَرِّب وليلي كوجيين لعملة واحدة ، هي حضارة
السطح واللبار ، أي عالم التنقيب الذي تبتج منه الكثرة الأرضية التي
لا مرد لها : « ساروا إلى أن تكتروا عاقلين » - هكذا يعلن زولا في
رسالته لا بتاريخ ديسمبر ١٩٨٥ ، « وإلا فهو الخطر يهبط : الأرض
ستنشق ، والأمم ستغرق في أحد الاضطرابات الشديدة ربما (...)
نعم : إنني لا أريد سوى صرخة شفقة ، صرخة عدالة ، ولا أريد
أكثر إذا كان وجه الأرض يزداد انقباضا . وهذا إذا كانت النكبات
المنتظرة ستخيف العالم ، فلذلك لأن أحدا لم يكن قد أنصت
إلى » .^(٣١) ونحن نجد صعوبة في تعرف الأساطير الجوهريّة ،
وتحددات المسيحية ، من خلف هذه الرؤية وفي لغتها . إن
الإيديولوجية للزلاف - على هذا المستوى ، وبواسطة الخطاب
الرمزي - وإيديولوجية طبقة ، تسترجعان ما ضاع من على مستوى
مجال آخر كان التحليل العلمي على وشك أن يجلّ عمله . ويصبح
العمل الأدبي شهادة من الدورة الثانية ، إذ يؤكد قلق البرجوازية
إزاء المستقبل : « إن رؤية نهاية العالم ونهاية ثقافة ما - في رأى
لوكتاش - هي دافعا للشكل للسب بواسطة مثالية تستعمر نهاية

الحكي ، في الوقت نفسه التي يتم فيه نوع من تخرط الحكي في صورة جد تأليفي . وهناك ... من جهة أخرى - استواء النص على مستوى تصور - نموذج ، وهو في هذا المجال رجل مطارد في الظلمات وقد سحخته الصخرة ، ونفسه يجرق وهو يقرب دون توقف (ولتشير إلى أن عدم « تملق » فعل ضرب ليس سوى شكل مجازي (في هذه الحالة) . إن هذه الشخصية تثبت في حركة بانية للبيان في صورة ماضو سرمدى لا يزول ، وتصير ضربا من القصة الرمزية المجسدة للبؤس ، وسرعان ما يتم إقصاء الواقع المحسوس والتحليل المعقل تدريجيا لإحلال المصحب والمخرفي عليها .

وإذا نحن وشمتا دائرة البحث فلم تقتصر على نموذج سريع يمكن تقديره ، إلى حد الإحاطة بجموع النصوص التي تصف العالم الذي يقع تحت الأرض ، فإننا سنكتشف نظاما معقدًا ومتبادل التأثيرات من الإجماعات (للعالم الواكبة) البارزة :

— النجم بوصفه فضاء جوفيا (تحت الأرض) يحمل على تصور الطمر (عمال المناجم دويبات ، وهم أيضا أموات - أحياء وسجناء قبر) ، كما يحمل على تصور الاختناق (ضيق السراييب) و (انفلات الغازات السامة) ، وعلى تصور الانقراض (منجم « الفورو » يفترس ويلتهم كل يوم نصيب من الرجال ، وهو يطن بهم) .

— تنظيم هذا الفضاء التحق يستحضر للذات التي ورثها المياه ، فمتاعها يحمل على تصور الضلال والتهو وانعدام المسالك التي يمكن الاحتذاء إليها .

— للنجم بوصفه فضاء الظلمات (يبعثها المدينة - المترجم) هو المكان الذي تفرغ فيه بحرية وصف كل الزنرات الغرائبية التي يحول دونها أو يوجهها ضوء النبار ، ومنها نزوات الجوع والجنس والجريمة : إنه العالم الذي يستحيل فيه الإنسان هجمة .

وتتخذ العناصر المذكورة هذا الفضاء مقاومتها لذلك السبب ، وتصير عناصر خرافية ؛ لأن مجموعة التطبيقات هي محصلة نظام العلاقات المتبادلة ؛ وهو النظام القائم بين هذه العناصر والإنسان ، أي بين الجمود وماهو « حي » ، فالأرض والصخرة والماء والنار هي وسائل طبيعية لاضطهاد الإنسان ، وهي أيضا إسديائيات (تقاطعات الزمان والمكان - المترجم) ما تطلق عليه رواية (جيرميال) : « ذلك الأفق الخلق من البؤس ككبر » . أما هناك أساطير عديدة تبرعهم داخل كل الوفرة من القياسات ، ولا عجب في أن يكون الكثير منها اختلفه خطاب العمال ذاته : أسطورة « تورود » و « تورنت » (حلم فوق الماء) وأسطورة « تارتاري » و « تارتار » (النار) ، وأسطورة الرجل الأسود (الليل) ، والصف الجنسي (الفتاة) ، « أما « زولا » فإنه يسيطر حوال الأسطورة . وعمل عمال المناجم في مختلف أوضاعه يروي أسطورة الاحتباس ، إلا أن الأشياء ليست بهذه البساطة .

العالمان المتوازيان :

إن النجم ليس سوى قطب من قطبي البنية التي تعادل الأرض والمجتمع الذي يربط تحت الأرض ، أي سطح الأرض ومعناها ، والنبار والليل ، المسجون والعمال ، أصحاب الميرة والجاهلون . وكل الرواية يقدم على هذه العلاقة بين الفتنة الأعلى والأدنى ، وعلى ارتباط بعضهم ببعض ، إلا أن هذه العلاقة من بدائل :

تصدعا للواقع لا يتوقف ، كما تظهر شفا يجرق كل النص ، وتظهر اتحرافا عنوا للمعطيات المادية والاجتماعية والأهنية . وقد تم إحراك هذا الخروج من المألوف منذ وقت مبكر ؛ فالقضية المطروحة على النقد المعاصر هي أن يصف هذا الخروج بأكثر ما يكون من المعلقة والانسجام الممكنين في تجلياته ودوره ، حتى يسهم في الكشف عن البنيات التي تحكم في هذا المجال إنتاج المعنى ، لكن يتم اجتياز ما يطلق عليه أحيانا فضاء النص .

الحكمة والتأثير Denotation

أريد أن أقول في البداية بمصاديق ما يقول به (أوبرياخ) ، مع تأكيد أن نص (جيرميال) يحمل في ثنائه ، ما يمكن به من معرفة تاريخية تطبع عصرها بمسح خاص ، وتحدد مجالا للتحليل (الحركة العمالية) ، وتحدد أيضا مكانا للملاحظة (الصناعة المتجمعة) ، وتحدد مصرا (نهاية الإمبراطورية الثانية) ، وتنتج هذه المعرفة كل الكون المشار إليه في الكتب : الأوصاف التقنية ، وتحليل الترتيبات الاجتماعية ، وملحوظات حول نضج الوعي الطبقي ، ثم توضيح العوامل السياسية . ولقد نص - مثلا - ديكوروا ومشهدا طبيعيين بكل ماضو مشار إليه وتبقى لازم - يجب أن تظهر المحصائص الجوهريه ، وتظهر كل المحصائص التي تعود في أصلها إلى التكنولوجيا المتحدية . فالنجم يظهر على مستوى أول مرتبة للقرارة (الأول في تتابع النصوص ، والأول في تتابع الدلالات التي يحد بها القاريه) كفضاء قد نقشه الإنسان وقد نظم به بنفسه وطبعه بعمله .

التوظيف الأسطوري (الميولوجيا)

إن كل تفصيل من التفاصيل مشار إليه ، ولكنه تفصيل غير صاف . إذا صبح القول - لما أثقله من توظيف لمقابلات يتم الإجماع بها ؛ فالطمر والضباب ورائحة الحديد القديم إيضاحات موجهة لتحديد هذا الديكور ونخصه ، لكن هذه الإيضاحات تشتغل كعناصر انطباعية ، ويقصد بها الإشارة إلى الضيق المضاد للإنسان في هذه الأمكنة ، والإشارة إلى التناقض الذي ينهض بين حاجات الكائن البشري ووجوده داخل ذلك المكان . فالنص يشتمل بالتطبيقات بين العالم الساكن والعالم البشري : « كان المهاد يتسم أكثر فأكثر ، وكان يسخن بدخان القناديل ورائحة الأفتاس الكريهة واختناق غاز المنجم (...) وكانوا في عتق حفرتهم التي تشبه حفرة المجرذان تحت ثقل الأرض ، لا يمكن أن نفس في صدورهم المشتملة ، ويتلون بفسريتهم دائما ودون توقف ، إننا نمك هناك بعدة استمارات جمعيات : استمارة الاختناق ، واستمارة العجز ، واستمارة الجرد واستمارة اللغيب ؛ ونلاحظ قانزنا لثقالا يشكل ، وكل عصر داخله مشار إليه (ضيق الممرات ، وندرة المهاد والحجارة) ومن ثم يصيح دلالة significance لنظام من الإجماع (للمعنى المواقب Comotation) الذي يصور بعض أشكال اللذة التي تنقل البشرية أكثر مما تصف مظهرها من مظاهر مشهد صناعي واجتماعي معاصر .

إن عناصر البنية الأسطورية حاضرة ، فمن جهة هناك وصف ميل في كل لحظة نحو الميراثية السردية : « وهم كانوا يتزلون بفسريتهم دائما ودون توقف ، وي كل لحظة هناك تبن للمشهد الموصوف من قبل

سطح الأرض	بورجوازية	مُتخَمون	نور
تحت الأرض	بروليتاريا	جبالون	وعلم جرا ...

التوازي المتماثل يعرض به السرد ؛ فالتأريخ وهم يتكهنون مقر إقامة التخمين يملون على علاقة تكافؤ علاقة تمارض ، وبماولون تحطم نظام الكون ؛ لكن ما يلتفت النظر هو أن محاولة القطيعة تتم معالجتها (من قبل الكاتب) عن طريق صيغة الأسطورة ؛ وكلها عمومة بطرق شتى ، لن أقدم منها سوى مثالين :

... الظل الذي يجب الحقيقة ؛ ينبغي أن تقوم بإحالة في هذا للجال على ثلاثة مشاهد من الرواية ؛ مشهد إخصاء ميجورا maigret ؛ وجبهة الجندي الصغير ؛ وختق (ميسيل جريوار) على يد المعجوز (بوغور) ؛ إنها ثلاثة مشاهد للأصحية والفعل السحري ، وليست مشاهد دارجة بين الناس . وفي كل حالة من هذه الحالات لا نهجم الطبقة العاملة النظام الفعل للبورجوازية ، وإنما تمتد أنها تغير نظام الكون عن طريق طمس للتصحية يقوم به فيما تبقى عتقون هامشيون (نساء ، أطفال ، صبية) . وفي كل حالة الضحية كذلك كائن وسيط يمثل طبيعته تتداخل المايلين ؛ فصاحب الدكان المحكي Rétic قصد أن يكونوا ضحية للتكفير والاسترخاء في الوقت نفسه . و (بوغور) وهو يد يد نحو (ميسيل) يلجم ارتباطا بين المايلين . وما إن تموت (ميسيل) حتى تكون الألهة مطالبة بملء الفراغ بإقامة عدالة اجتماعية ؛ وهي الحالة التي يطلب بها العمال بطريقة غامضة عن طريق لا شعورهم . لكن هذا كله ليس سوى حلم وسحر وتوهم يفتي الحقيقة . . . الفلورة تلذوب وتستحيل إلى استنهايات وأخذت رحلة الكتابة .

— عملية جعل الثورة أسطورة ؛ وتأتد ماجرييات أحداث الإضراب كل الصور المتركمة عن طريق النص السابق :

« لقد كانوا مأخوفين كلهم ببريق الثورة الأحمر ، وبحمته في تلك الليلة الدموية من بداية القرن . نعم ، ذات مساء كان الشعب الذي أطلق سراحه ولا زحام سيدون الطرقات ؛ كان يستعجب من دم البورجوازيين ، وسيطوف بارؤوس ، وسيترع الذهب من خزائن الدولة المفتوحة على مصاربعها . وستصرخ النساء ، وسيكون للرجال أذكاء الذئاب المفتوحة للنهش . نعم ، ستكون الديدان نفسها ، وسيكون الرعد القاصف نفسه من ضربات الحوافر الغليظة ، والضوضاء المرعبة نفسها ، والجبلد النسخ والنفس الكريه ؛ وكلها تتكسح العالم القديم تحت اندفاعهم القول المحجى . وتستمتل الحراقت ؛ وأن يكون حجر واحد من للدن في مكانه . سيدوم الجميع إلى الحياة المتوحشة في الغابات بعد الاستحرام الكبير ، ويمد النهم الكثير ، حيث يجيل الفقراء النساء خامسرات في ليلة واحدة ، وسيفرقون أقية الأغنياء . لن يفل شيء واحد ، ولا حتى غلس من الثروات لولقب من الألقاب والمراتب التي حققها أصحابها ، في انتظار أن تثبت من جديد أرضي جديدة . نعم ؛ لقد كانت هذه الأشياء تجري في الطريق كأنها قوة من قوى الطبيعة ، وكانوا هم يستقبلون ربحا عاتية في رجوعهم . ودوت صرخة جد كبيرة غلبت على نشيد الثورة « لا مارسيز » :

— نريد خبزاً ! نريد خبزاً ! نريد خبزاً !

(إميل زولا « جيريغال » الباب ٥ — الفصل ٥)

إن تحريك البروليتاريا هاهنا يصبح أشبه ما يكون باستباق قطع من

وهذه السلسلة من العلاقات ذات تشكيلات عدة ، وتظل عملية إحصائها الشاملة قائمة تفرض نفسها ، لكن النسق يبدو جيد متماسك ؛ إذ يوجد تمارض مبدئي ونقي بين البورجوازيين والعمال ؛ بين التخمين والجبالين . وكل لفظة من ألفاظ التعارض تنجذب إلى ألفاظ المستوى نفسه عن طريق علاقة متبادلة تتم عبر الاستبدال الجمل (نسبة إلى الجملة نوعياً — المترجم) ، وتحدد القرابة ، التي تتم من أجل إلى أسفل ، نواة قانون الترميز الذي تتشكله صياغة المعنى ، كما تحدد نواة الأسطورة ، في حين تحدد القراءة الألفية النص السري . وتقدم مثالين لذلك ؛ إن علاقة التخمين بالجبالين هي العلاقة نفسها التي نجدها بين الذي يفرس وحشد المترسين ، وهي العلاقة نفسها بين البروليتاريا والبرجوازيين . وإذا كان البورجوازيون يأكلون فإن العمال يعضون ؛ وإذا كان عمال المناجم يبلون في كل لحظة على ملذات الجماع ، وأينما كانوا تقريبا ، فإن (هونويو) يحصل منه كبت بلا أمل . ونلاحظ تواتر لوحات الأطمعة لدى (آل جريوار) و (آل هونويو) ، كما نلاحظ تواتر المشاهد الجنسية لدى عمال المناجم . يشكل مصاصد تغلت إذن علاقة بين النظائر (بلاط كلوديني — سترافو أنه داخل عدة أساطير تتم ملاحظة عدة مظاهر للقباس بين « أكل » و « جامع » ، وهذا ملمح ملحوظ داخل رواية « جيريغال ») . أما ألفاظه فهناك علاقة تجاور ، وديوج الإيجاء على امتداد كل خط من الخطوط ، وكل عنصر من العناصر يعطيه اختلافا للعناصر الأخرى .

إن تفصيل الرواية يبدو جدا جد شيء يتفصل الأساطير التي تنظم عن طريقها الفكر المتروك ثابته للعلم . وفي هذا الجانب حل وجه التحديد تظهر « الإيديولوجيا » ؛ فالبنية الاجتماعية يسلا تراتيب عضويها داخل الكون النصي مع البنيات الطبيعية (الأنسور والظلمات/الأرضي والجوق) ؛ كما تراتيب مع البنيات البيولوجية ؛ والفصل بين الطبيتين على حاله كما هو الفصل بين الطبيعي والسمدي ، وليس الاجتماعي والانتقال ؛ إنه فصل ناتج عن الطبيعة وليس عن الثقافة ، وليس إفساراً لطابع أي عداة (تمارض) ؛ وإذا قدر لذلك أن يكون فإن النسق — على العكس من ذلك — سينتبه وهو عمقاً نباتياً .

البنية والسرد :

إذا كانت الأسطورة ودينامية ؛ كما يبدو من خلال التعاون الأهلية للرواية ، فإن التقابل بالتاكيد بين هذه التعاونين — ك « طبق الزبدة » و « الجاعلون » — يمكن ثبات البنية . لكن عناوين أخرى تقسم دينامية التبدل ؛ « الدار التي تبها للسقوط » و « الأرض المحترقة » . وسلسلة الاستبدالات تتحول في هذا الباب إلى سلسلة من التحويل ؛ فمن العالم المتخفي يبرز فجأة الانفجار الذي يحطم للسكن ، أي دار التصدين التي كانت تصلح لإقامة أصحاب اللتجم ؛ والجبالمتون يفرجون من ججوعهم ليبدوا عالم التخمين ؛ ومن الكيان المظهر للعالم القديم يتجسس عالم جديد .

وهذا ما يقود إلى القول بأن مبدأ البنية السابقة التي تقوم على أساس

ما يمكن أن يكون عن البنيات الاجتماعية التي فكر فيها المؤلف ونحتها .

الثورة والأيديولوجيا

من «جيرمينال» إلى «الشتل»

إذا كانت لدى (بلزاك) شخصيات (روائية) تعود إلى الظهور في أعماله، فإنه يمكن الخليلث - بالنسبة لأعمال (زولا) - عن موضوعات Themes تعود إلى الظهور، كما يمكن الحديث عن أوضاع مع شخصيات تتكرر بدهورها، وهي الشخصيات التي إذا لم تكن تسمى باسم واحد في كل مرة، ولتأكون الشخص نفسه من حيث الحالة الفنية، فإنه تشابه على أية حال تشابه قويا . ويلاحظ هذا التكرار سهلا نسبيا، وقد يسبب في دراسة معمقة لملاقات التناص (تداخل التصوص) التي Intertextualité يربط بين كل هذه الروايات المشرية من حلقة - Les Rougon Macquart ، ثم يربط بعد ذلك بين مجموع روايات (إميل زولا) . وقد بين (جان بوري) Jean Pourie في كتابه عن «(زولا) والأساطير» أن هناك تداخل تتعطر وتخترق ما يرمسه كل عمل على حدة كما لو أننا - منذ الروايات التي كتبها (زولا) في شياها إلى حدود (الأناجيل الأربعة) - لانسهم سري الخطاب نفسه الذي ينضب، ولية تشارك ثوابت بعض الأوضاع الجوهري .

إن نهاية رواية «شهوة روجون» تحيل على نهاية رواية «الاندحار» و «النفود» هي تيمة ل «حصة الكلاب» ؛ و «مسافة السيدات» تدخل في تطابق موضوعي مع «بطن باريس» ؛ و «الحلم» في جانب من جوانبها قياسية بالنسبة لرواية «خطية القلمس مورو» ؛ و «(باريس) تصنع للحياة البرلمانية الجمهورية ما كان قد صنعه صاحب السمو (أوجين روجون) بالنسبة للإمبراطورية ؛ و (الإخصاب) هي إجابة عن (بوتير) وعن (لغة العيش) أيضا، والمجاز ما تبقى .

لكن الحالة التي تأخذ كثيرا بالألباب هي انبثاق موضوعات رواية (جيرمينال) من خلال رواية (الشتل) . إننا نعرف أن (جيرمينال) ذاتها لم تكن سوى أول حلقة داخل سلسلة تشرع على امتدادها في (الروشن البشرى) و (الاندحار) بالنسبة لبعض موضوعاتها . وقد أضاف (زولا) بعد سنة ١٨٧١ للاحقة الموضوعات الروائية التي كان قد اقترحها على ناشره، ومن بينها كانت توجد رواية حول عالم العمال هي تلك التي سمى (الحجارة المارة) L'arromoire - أضاف الرواية الثانية التي تناولت حياة العمال، والجانب السياسي منها بصفة خاصة، زيادة على أنها كانت تتوخى تحريك و «علم نرد الكومونة» . وخطط (جيرمينال) في صورته الأولى يستحرف في الواقع نحو موضوع آخر ؛ لثباتنا لآتي يصبح متناص الصراعات الثقافية والسياسية في المكان ذاته، وليس عامل التناص الباريسي في مايو ١٨٧١، ولكنه في الوقت نفسه كان عليه أن يصبح بطل الرواية القضائية، حيث كان العنف القاتل والعنف الثوري ملتبيين في ذنن (زولا) . وسري (تيان) في الواقع يتجنى بعد صفحات قليلة من بداية خطط (الروشن البشرى) التي هي رواية (الجنون الميت) ،

الوحوش، أو رهط من الحيوانات الكاسرة، أو طغف سيل، وعودة صور الرب، واتباق الثورات الفلاحية القديمة . ويوقف المؤلف داخل كل هذه الصور تصورات غير تاريخية وغير معقولة، تكون تارة من صنف الكارثة الطبيعية (الفيضانات، الزلازل، الحريق) ، وتارة أخرى من صنف الغرابة (الغضب، العنف، رغبة الاعتصاف، النار والدم) . وينتج من ذلك أيضا في هذا الضمار تحويل للعنف السحري، لكنه من صنع المؤلف : تطبيع الأفعال البشرية يتم كما لو كانت جزءا لا يتجزأ من الحتمية الفيزيائية . إن المثار إليه تاريخيا واجتماعيا يفيض ويغلفه الموصى به البيولوجي والطبيعي، ولا يستقيم المحكي للتاريخ لكي يحصر المأساوي الاجتماعي داخل مجموعة الكوارث التي تصيب نظام العالم دوريا ؛ وهي الكوارث المؤسسة لهذا النظام .

المدلول الأيديولوجي :

على القاري إذن أن يشرح في تفكيك التفكير وقراءة القراءة . إن قراءة المؤلف للحدث هي ثمرة مأسر ؛ لكن هذه القراءة تحيل مباشرة على الأيديولوجية التي تدعها وتشير إليها . وإبينة اخرافية بنية أكثر عمقا من البنية السطحية للأحداث المروية ؛ غير أن البنية الأيديولوجية بدورها أكثر عمقا من بنية الأسطورة (أو الأساطير) ، وينبغي البحث - على مستوى هذه البنية - عن الجملة الصغرى للمحكي . ووفقا لما يقب إليه هيلمسليف Hjelmslev فإن علم الإشارات الذي يدرس التأشير La notation يتحمل في السرية الثانية علم السيميائيات الذي يدرس الإحياء La connotation .

لقد وقفنا على سيروية التطبيع والتثيت داخل ما هو سمدى على جميع مستويات التطهيل . وهذه السيروية هي أيضا سيروية قلب وإشلاء Idealisation . وقد كتب (ماركس) في «الأيديولوجية الألمانية» يقول : «إن القدرة الاجتماعية تبدو كما لو كانت غريبة وخاصة ومستقلة عن الإرادة والتطور البشري» ؛ فالتاريخ يتغير ويترك مكانه للطبيعة . وكتب (رولان بارت) ، وهو يعني إحدى أفكار (ماركس) : «إن وضع البورجوازية وضع خاص وتاريخي ؛ فالإنسان الذي مثلته سيكون كونيا وخالدا» (ميثولوجيات) . وتطبق هذه للمحسوبة بشكل دقيق عمل (جيرمينال) ، التي تمكس الأيديولوجية البورجوازية في نهاية القرن التاسع عشر، بوصفها رواية تفتقر فيها المعرفة التاريخية وأسطرة التاريخ الاجتماعي، وتخلط بين الوضوح والضعف في امتلاك نظرة معقولة حول التطور الاجتماعي . إن (زولا) وهو يرسم مجتمع الناس في المنجم بوصفه مجتمعا متوحشا وعالمنا من عوالم الطبيعة وليس عالم الثقافة والتاريخ ، يمين (زولا) - وهو أن يترك ما يسميه (لويس أوتوسير) في إحدى كتاباته : «خطاب الرغبة الصامت لدى البورجوازية» . لكن (زولا) - ودون أن يعلم ذلك - يعطي أيضا مبدأ (ماركس) للمعلن في كتابه : نقد الفلسفة الخيالية للقاتل ، والقال : «ينبغي أن ننشخص كل عيط من المجتمع الأثالي بوصفه جزءا يثير الخجل داخل هذا المجتمع ؛ إذ ينبغي أن نجعل هذه الشروط المتحركة تتحرك ، ونحن نصدق بأنفانيتها المفضلة . يجب أن نعلم الشعب الجانب الخفيف من ذاته لكي نغنه الشجاعة» . وهذا هو ما يفسره غموض ما يلقفه هذا العمل الأدبي ، واستدعاء للمنى الذي احتفظ به أبعد

ويرتك مكانه ليليل غثله (زولا) بسرعة، وبدافع من السبب - النفسية، وهو البديل - الأبن الثالث لجيرفيز ماكتر Gervaise Mac quet (الذي يستخذ أسماً له - جاك -)، وأن ينسى الكاتب شخصية الممرد يرمض ذلك، لأننا نستعملها باسم آخر في الفصل الأخير من (الاندحار).

ثلاثيات

إذا كانت كل من رواية (الوحش البشري) و (الاندحار) غصتين قد نبثا في القرع نفسه الذي زرعت فيه (جيرميال)، فإن مظاهر هذا الاشتغال لا يمكن أن يتم الوقوف عليها إلا بوصفها مظهر... دون بعضها من بعض، وباعتقاد دراسته تحريجه وغير تاريخية. ورواية (الشغل) هي شيء آخر غير الذي نحن بصدده. ويمكن تقريباً أن نتحدث عن ثنائيات البنيات، أو عن قياسات ظاهرة في الخلق الأحياء، لمجرد مقارنة النصوص وحسب.

إن العاملين معاً يشخصان إلى حد ما للجمع الصناعي وما يطعمه من موصافات: نتائج الفهم في (جيرميال)، والصناعة الثقيلة في (الشغل). ونحن نعرف أن سير أحداث هذه الرواية - الثانية من رباعية (الأنجيل الأرمية)، وقد نشرت سنة ١٩٠١ - تقيم تقليلاً دمجاً بين مشرومين هما مشروع (بواسجولان) الذي يديره المهندس (دولافو)، والذي يصنع الدافع والقفازات وأسلحة الموت بواسطة وسائل الصناعة الثقيلة التقليدية، ثم مشروع (آل جورديان) - دار الحضانة - الذي يديره المهندس (لوك فيرمون)، والذي يبدل الأثران الكهربائي بآلة مضاهي الحديد الكبري، وكانت الأولى قد توصل إليها اكتشاف التقنية المبكرة ثم صنعت سيلاك سكة الحديد والقطار وصفاً الصلب والآلات أي أعمال الحلية، واسم (الحائق) يمتلك أكثر من ملمح دلالي مشترك مع الاسم الذي يشير إلى بثر منجم جيرميال (لوفورو).

وتشتمل الرواية على ثلاث طبقات مترتبة: طبقة ملاك الأرض وأدوات العمل ومساعدتهم الأفرين، أي مكرّاه بثر المنجم أو المصنع ثم المهندسين؛ وهناك طبقة العمال اليوديين؛ وطبقة وسيطة من التجار والموظفين والعسكر والزهاد. وكل طبقة من هذه الطبقات تنمض شخصيات ترمز إلى أروان من السلوك واللغات المنطوية؛ وهي الشخصيات التي يمكن ملاحظتها في مشاهد وأوضاع مميزة؛ كالعشاء بالنسبة للبورجوازيين مثلاً. إن العشاء لدى (بواسجولان) في بداية رواية (الشغل) يشبه عشاء (آل مونويو) في رواية (جيرميال)، وتتأخرات الشخصيات كثيرة ولافة للاعتياد؛ فينوزين في رواية (الشغل) هي شبيهة (كارتين) الضعيفة التحيلة المصابة باليرقان في رواية (جيرميال)؛ و (جوزين) هذه التي تمشي ملاقة غير شرعية مع العامل (راجو) Ragu يضربها عشيقها ويسوء ملامحتها، كما فعل (شاقال) مع (كارتين)؛ و (راجو) ذاته الذي يتل مع العامل المبكر، ويأكل على الطاولة والمف، ويغترن رفاته بسرعة وسهولة، يحسد (شاجال) في جانب من جوانبه. ويكتسل المثلث كيا في (جيرميال) - ب. (لوك فيرمون) الذي سيلعب دور حامي المرأة الغاض، ودور الفنان والمثقف، وبسمير (جوزين) خليلته ولبيمته. كما كانت بالإمكان أن نصير (كارتين) لو أنها لم تلفظ أنفاسها في جوف المنجم الذي غمرته للياه بعد أن وعيت نفسها

ل. (لانتير) Lantier. وهذه التناقضات لا تطبق بهذا الشكل من شخصية إلى أخرى، بل من فئة إلى فئة سواها. ولشئير إلى أن الزوجين الحائتين والساعين اللذين يكملها في (جيرميال) كل من (مونويو) ملجبر النجم وزوجته، يظهران مرة ثانية في رواية (الشغل) بقسمات الزوجين (دولافو)؛ وهما أيضاً متسلطان وشحاتان. ولن يتمكن من متابعة إحصاء كل هذه التماثلات، لأن الشخصيات كثيرة في الروايتين، لكن تبقى بعض مستويات الظهور المشابهة، التي ينبغي الإشارة إليها. فالقوضوي (لانتير) يذكر بالضابط (سوفارين)، والأب (لويو) Lanot يذكر بالمجموع (بورغور) في (جيرميال)؛ فهو أيضاً لا يجد عرجاً من داء المفاسل، ويصا بدون موارد، ويراه أولاده؛ وهو مثلاً - آخر الأمر - لن يجب اجتراح ذكرياته وإقرار التنازع - تاريخ المصنع - حيث كان يشتغل قبل أن يصبح عاملاً مجزواً (مضاعفاً).

إن الطرق السردية الفنية والرويفية تتكرر أيضاً؛ فالروايات تبتذلان مثلاً بتقديم الشخصية المحورية (من مكان قصي) إلى مكان الأحداث نفسه: رجل يأت من بعيد (إيتان) قادمًا من مدينة (ليل)؛ و (لوك فيرمون) يأت من (باريس) - وهورجل يأت ساعياً على كلمه، ثم إنه يقتحم بيده خربة عنه ومفرقة له؛ وهي البنية التي تظهر فوراً مظلة بالشقاء واللاإنسانية؛ فمن جهة هناك نيران الجمر التي تلمع في ليل انقراض (مونتسو) Montso؛ ومن جهة ثانية هناك الأركام الدكان من البنايات والمخازن - كما في رواية (الملاوية) L'abbé - مصحوباً بـ (الغار والأخرة التي تصاعدت منه بدون توقف، والتي كانت تغرق في بحر من العرق لتصبب نتيجة إهماله في العمل)، وفي مكان قريب آخر من هذا يحمل مركب المضميرين المهزوين علامات عمال (مونتسو) نفسها: الصمت والخنوع والمراة والأمل للكمين بأخذ الظار.

ولقد تمكن أرباب العمل والسلطة البورجوازية من أن يكونوا على صواب، لكن العبيد الموجهين بالسياسة ظلوا يتهجدون في صمتهم المهان الذي كانت تسمهم هوام مرارة روحية، وكنا ننس في كل رعب التشارت والمجازر الكبرى التي يمكن أن تحدث.

ص ٥٥٠ - باريس (الأمم) الكتلة - دائرة الكتب الثمين - المجلد الثامن -

سأتم هذا الإحصاء السريع غير المكتمل بالإشارة إلى وجود تطابقات بين الرموز ولن أذكر سوى اثنين منها، هما: رجم البطل والاعتصاب - القديس. فضلمنا ظهرو (لانتير) مرة أخرى في (مونتسو) بعد إخطاف الإضراب الذي تفرجه، ألفت عليه المجبرة؛ و (لوك فيرمون) بعد أن كان قد روج القضية التي حاول أن يتهمه فيها تاجر من (بوشير) Beauchair، يتجاهه أيضاً مجموعة من الرعايا لا تترك له تقوم به معنى، تفرجه. والشخصيتان ليستا في هذه اللحظة من الرواية على وجه التحديد سوى متغيرين لمرة واحدة، هي صورة المخلص الذي لم يفهم أحد من أولئك الذين ضحى من أجلهم أنفسهم:

« ماذا فعل إذن منذ أربع سنوات حتى تهال عليه كل هذه الاعتقاد إلى حد مظهرته بهذا الشكل هو يصرح

الوجه الثاني لرواية «جيرمينال»

إن الاختلافات بين العملين ليست سوى جانب ضئيل من الاختلافات التي تتميز الاهتمام والتي تبدو ملائمة لتطور الروائي (زولا) ؛ فرواية (الشغل) تزيد دراسة الحالة العمالية حيث تولفت (جيرمينال) ؛ أي عند نهاية الإضراب المثلث ، وفيه كان «العمل قد أضره الجوع الذي يقصف ، فكان ملزماً بأن يعود إلى الزمام» . ومع ذلك فإن انقراض عقد التطور والبرية يصير صارخاً بعد صفحات قليلة لاستمدى اللذة .

من المؤكد - وقد حاولت أن أبين ذلك فيما سبق - أن ما تلقته (جيرمينال) ملتصق ؛ فالضمون التاريخي والاجتماعي يتغلب عليه التصوير البيولوجي والكوني ، حيث يلجأ (زولا) إلى عائلة أزمات المجتمع المعاصر بالكوارث الطبيعية التي تلحق أضراراً بنظام الكون حيثما بعد حين ، دون أن تميز البيئات المعقدة ، وتبقى الإشارة إلى أنه يتم التشديد على هذه الطبقات داخل هذه الرواية ، ويتم الإشارة بوضوح إلى أن الاقتصاد الرأسمالي هو سبب بؤس العمال ، وأن العمال يحون وضعهم الاقتصادي والسياسي وإمكانات صراعهم من خلال عواصمهم لمعلمهم ذاته . فالصراع من أجل الحيز يصير صراعاً من أجل الاشتراكية ، حتى وإن كانت أفكار (لانتسي) - وانطلاقاً من ذلك أفكار (زولا) - تظل ملتصقة بشكل قريب حول هذا الموضوع . وفترات النظام تظل تبدو في صورتها القمعية بشكل جوهري من خلال وظيفة رجال البدك والجيش والقائد ، أي الولي . وفي ظلها نجد البروليتاريا توجهاً كياً تجدحاً في طريقة تنظيم هذه القوات . وحتى إذا سلمنا بأنه في شخصية (لانتسي) تتداخل إلى حد ما شخصية العمل والقيادة ، ثم شخصية العمل اليدوي والمناضل ، الذي يفكر بعقل ، فإننا نلاحظ أن (زولا) قد أدرج ضرورة الترابط بين التطوير للرأسمالية المطبقة والمعلمة والبحث النظري حول البنيات وتاريخ المجتمع . إن الثورة تحقق ، لكن الإنجيل الذي تبشر به الصفحة الأخيرة من العمل الأدي هو نفسه الذي كانت تبشر به المناوون الأصلية للرواية ، ك «الصدع» ، و «الدار للموترة» ، و «النصر المصعد» ، و «النار الكامنة» ؛ وهو إنجيل يؤكد الطابع الجوهري الذي لا مفر منه للتناقض بين العمل ورأس المال ، و «الصدع» أو غرق يخضرق المجتمع المعاصر ، ويعمل منه طبقتين متصارعتين ، إلى جانب مواجهات عنيفة بين الحين والآخر ، ليس في إمكان أحد أن يتنبأ بتوقفها .

وعلى العكس من ذلك فإن رواية (الشغل) - تقوم - بعد خمس عشرة سنة - على الفرضية المثلوية : الإضراب الذي ينتهي في الصفحات الأولى من الرواية - بعدما عن تطوّر إضرابات أخرى - سيكون هو آخر إضراب في القصة ، نتيجة معجزة النقاء الرساميل والوجبة والعمل :

«لقد خطط (لوك) لحلمه خطوه الكبري ، ولكل ما اختصر فيه من قراميد الحداثة المهدد (فورييه) Fournier ، وهو جمع بين الرساميل والعمل والوجبة : سيصير (جوردان) اللال اللال ، وسيوفر (بوندي)

من شدة الأ ؟ لقد جعل من نفسه كاهن الغد ، وكاهن مجتمع متكامل تسوره الأخوة (يسوهه الإخاء) ، وقد أعاد تنظيم هذا للجمع بالمعمل النبيل الذي يضبط الزمان ... وكان هذا يكفي . كانت اللذبة كلها تعدد شريراً ، وكان يحس بها خلف تلك المعصية التي كانت تثير في أعقابها ، لكن ما لها من مرارة ، ولها عذاب في تلك المغامرة المشتركة التي كان ينبغي أن يقاسي معصاتها تحت ضربات أولئك الذين كان يرغب في اقتلاعهم !» (للمرج السابق نفسه ص : ٧٢١)

أما فيما يتعلق باختصاص العامل (رواك) للحسنه مدام (دولاقو) ، فإنه يبدو لي عائلاً لخصاص (سيكر) ، ولتغل (جيرمينال) للجندي الصغير وشغفه (سيسيل) ؛ فلهذه جميعاً قرايين رمزية ، وأفعال حق ومضروبين ، أو أفعال مهمشين يقدلون ويفسلون العف الثوري الخالص ، ويملكون الثأر أو التمتع الفردي على الصراع الجمعي ، والتفعل لملوه على الحركة المراتبية .

كيف يمكن تفسير وجوه التكرار التي هنا تتسلل - كما نرى - على صعيد كل مستويات الرواية ؟ يمكن أن نقم لذلك عدة فرضيات ، أكثرها بساطة سيكون نسبة هذا التكرار - بسوط إلى القدرة على الابتكار ، وإعادة استعمال التماثل والعناصر السردية التي سبق أن تم بيان فائدتها . وهناك فرضية أخرى يقول بها (جان بوري) مستمداً على التحليل النفسي ، حيث يقول أن «الأنابيل الأربعة» ترد على رواية (Les Rougon Macquart) كما ترد رواية (بات) و «الحلاص» على رواية (بات) و «الثنائية» ؛ وتتبع أسطورة خلاص البشر وتتمرد لاساطير العمل والموت والدم ؛ و (جورجين) التي تم إتقانها تحمل على (كاثرين) التي جرت وضاعت . وقد كتب (جان بوري) قلالاً :

وفي رواية (الشغل) ينقل (لوك) الأم للمهانة ، ويحل محل الأب ، ثم يتصعب خلفها . إن الإنجليبيين كمتعلمين للام ومنقذين من قبلها - ولا عجب في ذلك فيقومون لقياس التفاهم والمعدلة والتوازن الذي للعلم الجديد الذي ينظم حول البطل» . (جان بوري - زولا والأساطير ، سوى ٧١ ص ١٩٠ - باريس)

غير أنه في نهاية الأمر لا فراهية في أن يبدو طبيعياً بعد مضي خمس عشرة سنة على (جيرمينال) أن يجرول (زولا) - وكان خلال هذه الفترة قد عاش تجربة الشمال و Les Fourmies ، وإضافات أول مايو ، وتشكل الحركة النقابية ، ودخول الاشتراكيين إلى البرلمان ، وانتصارات (جان جوريس) و «إمرات القرويين» ، والمصالح على قوانين أيمة ، وقضية (دريغوس) - أن يجرول مرة أخرى أن يؤكد - بعد الإطاحة بالأغلبية ثم مد الحركة العمالية - أن يؤكد معنى الصراعات الاجتماعية وتطورها ، وأن يسر مستقبل للمجتمع الفرنسي ، ورواية (الشغل) بهذا المعنى هي لللف الثاني للبحث نفسه ، والانعكاس الثاني للفتور نفسه ولهم نفسه .

ورثته الأدمع البلى، في حين يكون هو العقل الذى يتغير ويوجه»

(الأعمال الكاملة - م - ٤ - ص: ٦٧٠)

إن المشروع يستجيب بعد أدوار وتحولات عدة « فالعامل (بونير) احتفظ بتمسكه بالجماعية collectivisme » (لوك) هو المهندس الذى يستوصل إلى إنشاء شركة متألقة بعد التخریب الذى حدث مُدفةً وخلق مصانع (الحائق) بوصفها رمزاً للرأسمالية القديمة، ورمزاً للعمل المأجور القديم بدوره، وسيسود التألف أيضا بين الفلاحين من أبناء الشعب وأولئك الذين يتصمون إلى المجمع الصناعي، وقد أشرك الملاك الفلاحين الصغار في أراضيهم وهم يستلمون لقدرة (لوك) على الإقناع:

« لقد كانوا يحصلون على ما هم في حاجة إليه من الآلات والأدوات من (لاكريشورى) مقابل الحيز والخمر والمحضرارات التى يقدمونها. وكان مصدر قوتهم بالتحديد في قوتهم غير متناهيين، وقد اجتمعا على كلمة واحدة لاتقبل الشقاق بين القرية والمصنع. وكان هذا هو إصلاح ذات البين المرتقب، الذى ظل عمالا لأمد طويل لدى الفلاح والمعلم: الأول الذى يمنح الإنسان الفصح القلبي، والثانى الذى يمنحه الحديد لكي تزرع الأرض وينبت القمح.»

(المرجع السابق - ص: ٦٩٤)

وكان ضعاف سكان المدينة يتولون في مناجير المصنع، وكان التجار وحدهم هم الذين يصنعون الحولى، لكن هذا كان عادلا. وهذا ما كان يثلث موت التجار، على نحو ما يتضح من خلال ما مضى إلى الآن، أى أن الوسيط بين المنتج والمستهلك كان يزيد في الأسمار، ويهين الكاطيل على حساب حاجيات الآخرين.»

(نفسه - ص: ٦٩٧).

وإذا كانت (جيرمينال) بمثابة إنجيل للمواجهة، فإن رواية (الشغل) هي إذن إنجيل إصلاح ذات البين. ففي نهاية الرواية نجد حفلات هذه المصنع وعقر حاكم المدينة وفي القرى المجاورة، تسجل مختلف مراحل عودة السلم الكول، والصراع الطبقي ليس سوى ذكرى أليمة، إذ إن هذا الصراع قد حل حله ذلك والأحزاب الضخم لشعب جلبي حول مائدة العلماء بأكمله، كأسرة واحدة واحدة. ويحدث بعد يوم الزلزال. « ولتلاطم هذا المنظور نتائج مباشرة على البنية السردية وبنيتها بالنسبة للرواية، إذ إن للمواجهة بين التقاتلات الإيديولوجية مواجهة شكلية ووظيفية. ومن ثم فإن الشكل أو البنية ليست عادية. وتتمثل وجهة النظر حول المجمع في حالة توافق مباشر، لا حل مستوى جوهر الرواية فحسب، بل أيضا على مستوى البنية الشكلية. وخلافا لرواية (جيرمينال) تنتمي شخصيات رواية (الشغل) الرئيسية إلى البورجوازية، في حين أن البروليتاريين لا يتكلمون أى مباشرة روائية. وبذلك تقلبت العلاقات بين الشخصيات والفعل الدرامي من رواية إلى أخرى. ويضاف إلى هذا حدث آخر، هو أن رواية كان ضمير المتكلم فيها فاعلا نشطا - من خلال شخصية (لاتني) - هو الطبقة العاملة وهي تلقد معركة ضد أرباب العمل، محل عملها رواية بضمير المتكلم، فنُزل فيها الوظيفة

الرئيسية - أى الميادة وقيادة الأحداث - لمثل أرباب العمل الذى يفقد معركة لصالح الطبقة العاملة، لكنه يشمل ذلك بمنزل عنده، وعلى الرض منها كذلك. ولغة البطل في هذه الرواية نفسها تنبئ بلغة الروائي، ولم يكن هذا قافيا (جيرمينال)، لأن الذات القاعلة للفعل تلحق بذات القول. وهذه النتائج نفسها تتوصل إليها على مستوى الزمنية temporelité من والناطق الروائيين، فالزمن الروائي في (جيرمينال) هو في الوقت نفسه زمن ضيق، محصور في فترة وجيزة يتحقق لإنشائها عن طريق تعاقب الفصول، وتعاقب التغيرات المنظمة. وعلى خط المتخي فيها تصاعد توتر درامي متدرج، لكنه متأثر بأوقات عنيفة، تصل في استدامها إلى نقطة قصوى هي القمع العموي للإضراب. ويجري المتوالية داخل (جيرمينال) - برغم الجدل الظاهر بين الكتب الثلاثة: « الوصف المظلم لما كانت الأمور عليه، وانهيار المجمع الذى يلفظ أنفاسه، و« التنظيم الجديد للعمل» - عن طريق تعفن بطيء للبيئات المتينة، وإقامة مصاحبة لاشكال جديدة للمجتمع على امتداد زمن ينسبط داخل زمن لا واقعي، لا زمن له، ولا تاريخي. وعلى مستوى العمق يتم هذا عن طريق لامية توالى الأجيال الواحد تلو الآخر، في حين يتجه كل من (لوك) و(جوردان) دون مقاومة نحو ستمهم المالة أكثر رخاء وجدارة دائما.

وكل هذا لايتسرى - فضلا عن كل ما يتجلى - دون صبغة بالمقابل على مستوى المضمون، فالصلات بين الشخص والزمين داخل رواية ما هي في الوقت نفسه نتيجة وعلة، وهي تسهم مباشرة في إنشاج الأسطورة الاجتماعية. فظفر عمر (لوك) - بيان المدينة الفاضلة الجديدة ومباركها - يدفع إلى تأخر طول عمر المستعبد الذين يصعدون طويلا ولا يتوقفون من الحياة في ألبانيا الحالية، وهنا وهناك يبدو (زولا) غير واضح فيها يتصل بالعلاقات السياسية في المدينة الفاضلة، التى شهدنا (لوك). ولا تشمل النص مالا يطغى من الحفى عندما نلاحظ أن كل السلطات تسلم له بأنه سيسهم إلى نهاية أيامه في المحافظة على مصالح شعبه بصفتهم سلطانا، أو - بعبارة أخرى - بصفته أبا إن لم يكن إماما. ومنذ اللحظة الأولى التى يتخلص فيها من مبادئ رسالته يبدو كأنه المسيح الجديد للبشرية وقد تلقى على صفحة وجهه بصلق العامة خطة حاكمته، وجرى دمه كما جرى دم المسيح من أجل خلاص الإنسانية. وسيمثل متنبأ عظماء ينشأ قديسات كاللواتي وافقن المسيح في آلامه: المسيح الذى يصبح خلصا لئى الإنسان بعد أن ذاق العذاب على أليدهم ولا يلهجهم « المسيح الذى يمتلك قدرة على العطاء، ويصدر كل شيء عن علمه وسماحته وكلامه وقدرته على الإقناع وعبقريته في الترتيب والتكليف:

« ولقد كان هو منشئ الكون ومبدعه، وهو الأب، وكل الأمة مسجدة به، وكل من دهاهم إلى هذه المآذيب سعداء، حيث يحتفل مع العمال وخصوية الضيف. كانوا شعبه وأصدقائه وأعلمه وهائلته التى تكبر يوم بعد يوم، وتزداد يوما بعد يوم إحصاء ورخاء. كان يقبل الشكوى ورضية من يرجوه في استجابة يطعها الرد السخي الذى يكنه لمدينته، وكان يصاحبه نحو السباه عند المساء في الهواء

ويقدم لنا هذا الملف التمهيدي للرواية مصادر هذه الأوهام الخلدية ؛ فمن جهة هناك منظرو الفروسيه أمثال (كروستكين) و (جرات) ، ومن جهة ثانية هناك (فورييه) Fourier . ولقد عدَّ (زولا) هؤلاء بأبرهم ، كما أنه أخفى موضوعه *thème* ، أي الثورة العنيفة وتوزيع الثروات للذين يؤثرها القرويون ، وأسل عليها فكرة (فورييه) الفائلة بالجمع بين العمل ورأس المال والمصلحة جمعاً إرثياً ، ثم أضاف إليها حلم بناء مجديدي لجماعة تدعى بالاشتراك والتماضد ؛ وهي التي يكمن مثلها الوحيد لإزالة العالم القديم شيئاً فشيئاً . ويحفظ (زولا) في إعطاء التضييقات الدقيقة حول ما يذهب إليه من وراء هذا التجميع ؛ فهو يلزم الصمت إزاء التنظيم الاقتصادي لمصنع (لاكريشوري) ، وإزاء نظام الملكية الذي يملأ بؤذاه ، وإزاء الطريقة التي متزوجة بها روس الأموال والأجور والأرباح . وتظل الرغبة الحميدة في إصلاح ما لا يمكن إصلاحه هي وحدها الفاعلة ، أي الاحتفاظ بالملكية الخاصة لأدوات الإنتاج والرفع واستغلال الإنسان للإنسان .

ونجد صعوبة في تصور كيفية جعل الأراضي ملكية مشتركة — الأمر الذي يتضمن تسييراً للقانون المظم للملكية — على نحو ما اهتم الملاك أنفسهم أن يصنعوا ، دون أن يكون لهذا معنى خارج نطاقهم ، كما نجد صعوبة في تصور كيف يمكن أن تتجسد هذه الملكية من موقف مماثل لذلك الذي يتحكم في علاقت رأس المال والعمل ، أو بعبارة أخرى في علاقت أصحاب وسائل الإنتاج والماجورين .

إن والشركية (زولا) في الحقيقة تتحدث من جهة بـ «اهتمام» العمال بأرباح المشروع ، ويتكون تعاونيات الإنتاج الفلاحي بعد ذلك ، ثم باستبدال تجارة التوزيع الكبيرة بالتجارة الصغيرة ، وتكون هي ذاتها نابعة للمشروع الصناعي . ويبدو (زولا) كأنه يجهل أن خلق مجموعة تجارية كبرى ، على نحو ما تجسد ذلك روايته ، يقوم على أساس تنظيم رأسمالي ، ويغفل لا إلى «ميجورسة» الكل ، بل إلى مضاعفة الأرباح لدى بعض الناس . وقد احتفظ (زولا) فوق ذلك بعدم ثقة القرويين في التنظيمات السياسية والدولة والجماعية ، فما يقوم به (لوك) من إصلاح إنما يقوم به عجز عن التغييرات الكلية ، وعجز عن الأحزاب ورجال السياسة . ويعتبر (زولا) — على العكس — من (فورييه) رؤية مجتمع منظم بإحكام تحت إمرة رب فوق الجميع . وتلخص في رواية (الشغل) — تبعاً لذلك — التنبؤ بقرن بسهولة التصوير الإنجيلي وتطبيق اجتماعي وسياسي مرورون هو أوهام (فورييه) . وتتل هذا التزاماً لإيديولوجيا لا مثيل له بالنسبة لرواية (جبريتال) ، والنسبة للتيارات الاشتراكية الراسخة لسنة ١٩٠٠ ، وهي التي كان (زولا) يعتقد أنه يدين بها عن إيمان صادق ؛ فقد قال لجان جويس Jean Jaurès عندما قدم لزيارته وهو في منفاه بلندن : « بالنسبة لي فأنت أقرأ وأبحث ليس بهدف تصور نظام جديد بعد كل هذه الأنظمة ، وإنما أملك ذلك بهدف استخلاص ما يمكن أن يلائم بشكل أفضل الأثر الاشتراكية مع ما أقصد إليه من الحياة وهي للفعل والمغاية والحسب والسعادة . وقد غيرت الصور والأسطورة لما هو اجتماعي وسياسي . وهما التمثلان علاقة في الشكل — منذ رواية (جبريتال) حتى رواية (الشغل) كما رأينا — من إشارتها ، فرواية

مرتفعاً ، ويتنقل من خوان إلى آخر . لقد وقف الجميع ورفضوا كؤوسهم يشربون نخب صحة (لوك) و (جوزين) ، السزوين الشمسين البطين ، وعمال المصنع . هي التي استفتقرت وعادت إلى السبيل السوي وبجدها الله أما زوجة ؛ وهو الذي جاءه خلاص البشر على يده ، والذي أنقذ الرؤساء من العمال الماجورين من الفساد والعذاب عندما أنقذاه .

(المرجع نفسه - ص ١٩٨)

أوهام عادية :

إن المجمع المتخيل في هذا المجال هو بالتأكيد عالم طوباوي ، لكنها طوباوية مستبد تبدو في نهاية المطاف لإيديولوجية جد قريية من تلك الثورة الوطنية التي استلهمتها مؤسسات الدولة الفرنسية بين سنتي ١٩٤٠ و ٤٤ وكانت تتلون بشعار « العمل ، العائلة ، الوطن » . ويوطبوا رواية (الشغل) ليست بعيدة عن يوطبوا رواية (الرأس الذهبي) بدورها في تقديمي ، أو عن يوطبوا (المدينية) ، تلك الدراما الكلدونية — نسبة إلى بول كلوديل P. Claudel — التي تعيد تشييد مدينة فاضلة على أسس إعطاء السلطة المطلقة لرجال الدين بعد إهيار المجتمع القديم ؛ فقد حلت أسطورة الإخاء والرخاء على صورة « الفقامة » التي ترجمت بها رواية (جبريتال) بؤس الطبقة الكلدونية وتوهمها . وتغامر هذه الأسطورة إلى حد أنها تلتاس حدود تيار فكر اجتماعي وسياسي لم تصود أن تربط بينه وبين (زولا) . وسيكون البحث حول هذه المسألة جد غصص لمعرفة البنيات الإيديولوجية لفرنسا في نهاية القرن التاسع عشر ، ولقنع بعض اللغات السياسية بين (سنتي ١٩٣٠ و ١٩٤٥) ، وربما معرفة هذه اللغات منذ عام ١٩٧٥ .

وهناك أوهام عادية أخرى اقتصرت سبيل مؤلف رواية (الشغل) . إن شخصية (جوردان) تؤمن بالكهرباء كما لو كانت سحراً جديداً ، دون أن تطرح على نفسها ولو مرة واحدة القضايا الاقتصادية والسياسية التي يثيرها التقدم التقني . وإذا كان (التمدد) و (الثورة) قد قورنا في رواية (جبريتال) بكمولت هايرة ، وكان الرجوع للمنظم إليها يظل حديماً ، شأته في ذلك شأن الفيشيات والازلازل ، فإن رواية (الشغل) تنتشر أسطورة مخالفة ومكملة ؛ فحالات التقدم المستمرة للملم والتفتية مستنص للمسلمين التحكم المزودج في القرى الطبيعية والقوات الاجتماعية . وشهد (بوير) من الردة :

« إنها الحقيقة : لقد توصلوا إلى جعله أعتى . لقد كنت لؤ من ضرورة ثورة مفاجئة ، ولؤ من بدعم قد يمنحنا السلطة بامتلاك الأرض وكل أدوات العمل . لكن كيف يمكن مقاومة قوة التجربة ؟ منذ عدة سنوات أصبحت أرى الانتصار الأكيد للعدالة الاجتماعية ، وانتصار تلك السعادة الأخوية التي كان حلمها يلاحقني . »

(نفسه - ص ٩١٨)

والوحيد الذي نجد لديه مثل هذه الخاصية في الاضطراب ، مادام كل عمل أدبي يتضمن لادبياً لادبولوجيا ، ومادام لغة العطاء الطوبائى قد تكون أيضاً هي لغة الانقياض والتراجع ؛ فالأعمال الأدبية الكبرى تولد من هذا الصدع ؛ وهذا ما يمنح التاريخ الأدي قدرة معينة على الاستواء .

(الشغل) التي تستعير هذا الزخم من التكرار - اللازمة من (جيرمينال) تصبح مضافة لها من عمد . وإن أزيد من القول بأنه لا ينبغي أن نجيب للتناقض بين المقاصد التي يعبر عنها الروائي ، فضلاً عن أن نجيب للتناقض بين المشاهد الشعبية ، أو هذه أو تلك من الدلالات العميقة لما كتبه ؛ فليس (زولا) هو الكاتب الأول

هوامش وتعليقات :

● هنري ميران : H. Mitteran .

استاذ بجامعة السوربون الجديدة ، واستاذ مشارك بجامعة (تورن) بكندا ، ومدير الأبحاث حول (زولا) وحول (الطبيعة) بالمركز الوطني للبحث العلمي بباريس . ويعتزل الانجيه الثاني الاجتماعي ، الذي يمزج بين اعتماد علم الجمال الموسولوجي والتحليل المنطوق في ضوء التفرجات المتاحة في مجال الأسطورة وعلم الإشارات والاقتصاد والفكر السياسي ثم تلويح الأفكار الأدبية والفلسفية ، إلى جانب تطوير بعض مفولات النقد الماركسي بصدده عوالم الآثار الأدبية وما تمكسه من سيرويات التحول الاجتماعي والسياسي كما عاينتها كتابات (ماركس) و (التوسير) وغيرها . (انظر قائمة مؤلفات هنري ميران فيا بعد) .

●● إميل زولا :

كاتب روائي فرنسي (١٨٤٠ - ١٩٠٢) . مارس الصحافة والتفد الفني ولقد أع الرواية . من رواياته (تيريز راكالا) ١٨٦٧ ، و (الحملات للرية) ١٨٧٧ ، و (جيرمينال) ١٨٨٥ ، و (الأناجيل الأربعة) (١٨٩١ - ١٩٠٣) .

●●● ملك فرنسا بين (١٨٣٠ - ١٨٤٨) كان يناصر الأفكار الثورية ، وكان أحد أعضاء جماعة (الجاكية Les Jacobins) . رفض الاشتراك في جيش نفع الثورة ، وصرغ للثي .

●●●● Mythologies نشر سوي/روان Souil / Poitou . عدد : ١٠ - ١٩٥٧ باريس .

(١) ص ١٨٢٥ - د روجر ماکثر Les Rougon Macquart باريس - عالم الفن - لايباد .

(٢) الإيديولوجية والأجهزة الإيديولوجية للفرقة - د الفكر - يونيه ٧٠ - ص ٢٦

(٣) ص ١١٤٠ Les Rougon Macquart م .

(٤) نفسه - ١١٩١

(٥) نفسه - ١٢١٢

(٦) نفسه - ١٢٧٧

(٧) نفسه - ١١٧٠

بعض أسماء الأعمال المذكورة :

Roland Barthes

- د . رولت : ناقد وعالم سيملولوجي فرنسي (١٩١٥ - ١٩٨٠) ، اهتم بالنقد

(٨) نفسه - ١١٧٧

(٩) نفسه - ١١٥٤

(١٠) نفسه - ١٢٤١

(١١) نفسه - ١٣٣٠

(١٢) نفسه - ١٣٧٧

(١٣) نفسه - ١٧٢

(١٤) نفسه - ١٢١٣

(١٥) نفسه - ١٢٧٠

(١٦) نفسه - ١١٨٤

(١٧) نفسه - ١١٨٤

(١٨) نفسه - ١١٨٤

(١٩) نفسه - ١٢٥٦

(٢٠) نفسه - ١٢٧٧

(٢١) نفسه - ١٣٣٧

(٢٢) نفسه - ١٢٧٤

(٢٣) نفسه - ١١٩٥

(٢٤) نفسه - ١١٩٨

(٢٥) نفسه - ١٢٠٣

(٢٦) نفسه - ١٣١٢

(٢٧) نفسه - ١٣١٤

(٢٨) نفسه - ١٢١٣

(٢٩) نفسه - ١٣٤٠

(٣٠) نفسه - ١٢١٢

(٣١) نفسه - ١٥٢٢

(٣٢) نفسه - ١٥٢٢

(٣٣) لينين والفلسفة - د التوسير - ص ٣٦ - ماسير/باريس - ٦٩ .

(٣٤) د روجون ماکثر ، ص ١٨٢١ - (الرواية نفسها المذكورة في الهوامش) .

- نقد داخل نقق : قراءة في أعمال دوستيفسكى وكامرو وداته ودلوز - ٧٦ .
- المصنف والمفكر - ١٩٧٧ .
- أشباه خفية منذ تشييد العالم - ١٩٧٨ .

قائمة مؤلفات (هنرى ميترا ن)

- ١ - Zola Journaliste, ed. Armand Collin, 1962.
- ٢ - Album Zola, avec Jean Vidal, ed. Gallimard, 1983.
- ٣ - Les Mots Français, Presses Universitaires de France (Puf) 1963.
- ٤ - ed. Emile Zola: Les Rougon Macquart-5 Volumes. Etudes, Notes, Variantes, Appendices, Bibliographies et index, La Pléiade, 1967.
- ٥ - ed. Emile Zola, Oeuvres Complètes, Paris, Cercle du livre précieux, 15 Vol., 1966-1967.
- ٦ - Problèmes de L'analyse Textuelle, avec P. Leon et P. Robert, ed. Didier, 1971.
- Lecture socio-critique du texte romanesque, ed. Hakkart, 1973.
- L'analyse du discours, avec P. Leon, Montreal, 1976.

الأدي وثار على متابعيه الكلاسيكية . اعتمد التحليل النفسى في كتاباته الأولى إلى جانب تحليل الشخص .

- من كتبه :
- الكتابة في درجة الصفر ١٩٦٣ .
- Michelot - ١٩٥٤
- عن راسين - ١٩٦٣ .
- عناصر علم السيمياء - ١٩٦٤ .
- أنظمة للوحدة - ١٩٦٧ .
- لغة النص - ١٩٧٣

— إريك أيرباخ (١٨٩٢ - ١٩٥٧) Erich Auerbach

كان أستاذًا لغة اللغة الرومان بجامعة ماربروج إلى حدود سنة ١٩٣٥ ، وعندما أيمدته السلطات النازية هاجر إلى الولايات المتحدة عن طريق اسطنبول . وكان كتابه (للمحاكاة - Mimesis) ١٩٤٦ لا يزال يعد أحد المصادر الكبرى لنقد الأدب الروائي المعاصر ؛ وله دراسات أخرى حول الأدب القديم والرومانسي ، ومن مؤلفاته :

- الوهم الرومانسي والحقيقة الروائية - ١٩٦١
- بروس : انطولوجية نقدية ١٩٦٢ .
- دوستيفسكى من الأندراج إلى الوحدة - ١٩٦٣

لينين ناقداً لتولستوى

بشير مائرى

ترجمة وتقديم
عبد الرشيد الصادق محوي

هذان الحدثان من أحداثه على الصعيد المحلى والأوروبى . وكانت هذه الحفلات الست ذات أهداف سياسية وعملية محددة . ولم تكن حفلات نقدية أو نظرية ؛ ولكنها كانت تنطوي على نتائج نظرية بعيدة المدى . غير أن هذا الجانب النظرى لن يتضح وتبرز موانع التأكيد له إلا في ضوء الظروف السياسية المحددة التي كتبت الحفلات في ظلها^(١) .

لقد أثار الحدثان المذكوران أثراً عوالات من جانب اليمين واليسار في روسيا لتبسط تولستوى وتشويه صورته (لأغراض سياسية وايدئولوجية) . حاول كتاب الصحافة الروسية - وهم الذين كانوا ينجحون لتولستوى من قبل - أن يصوره وطناً عظيماً . أما الصحافة الليبرالية فقد كتبت أكثر دعه واشد خطراً ؛ فقد أعلنت تخليع على تولستوى طالباً مثالي ، فتصوره أباً للشر ، ومعلمًا ، وثيقًا ، وضميراً للإنسانية . لقد أراد الليبراليون إذن أن يستولوا على التركة التولستوية ، وأن يستلزموها لصالحهم ، بأن يخفوا ما في أدب تولستوى من نقد اجتماعى ، وسخط على الإقطاع والرأسمالية ، وتمسكوا إلى الإصلاح وتحقيق العدل .

ولم يكن التزييف وحسباً على اليمين . لقد امتدت أفكار الليبراليين إلى بعض أوساط المثقفين المرتبطين بالحركة العمالية ، فقبل بعض الكتاب في هذه الأوساط أن ميلاً تولستوى الذى يقضى بعدم مقاومة الشر بالمعنى يتبنى أن يكون أساساً لكل إلهيولوجيا . . . يضاف إلى ذلك أن بعض اليساريين (على سائر لينين) ، مثل بليخانوف وتروفسكى ، لم يروا في تولستوى إلا « الكونت » ، ولم يستطيعوا أن يقرروا بين تولستوى الفنان وايدئولوجيته (التولستوية) ، وأخذوا يحاجون أدب تولستوى وايدئولوجيته بوصفها مما أثاراً من آثار الماضي .

وكانت مقالات لينين عن تولستوى رداً على هؤلاء جميعاً . وكان سلاحه الأساسى في هذا الصدد هو العمل على ربط تولستوى بتاريخ عصره ، وإيراز أهميته بآهتبه للحاضر والمستقبل .

ومن ثم رأى أن أدب تولستوى مرآة خلفية تاريخية محددة ، هي الخلفية التي نشئت في ١٨٦١ (سنة الإصلاحات التي ألغى مفضضاها نظام العبودية) حتى ١٩٠٥ (سنة اندلاع الثورة الروسية الكبرى) . ولقد لعبت فكرة التناقض

نشر بير مائرى (Pierre Macherey) مقالته عن لينين ناقداً لتولستوى . لأول مرة في مجلة (La Penne) (المعد ١٩٦٥ ، ١٩٦٥) ؛ ثم أعاد طبعها في كتابه الذى أصبح خالق الصوت ، والذى عنوانه « من أجل نظرية الإنتاج الأدبى » . (Pour une theorie de la production litteraire) (١٩٦٦) . وكانت مقالة مائرى عن لينين في الواقع أول دراسة في سلسلة من الدراسات التطبيقية التي نشرت متفرقة ، ثم جمعها المؤلف مع مقدمة نظرية طويلة . ومن ثم كان الكتاب المذكور . ومن الممكن ، إذن ، أن يقال إن هذه المقالة كانت نواة الكتاب . ولقد كان ذلك أحد الأسباب التي دعت إلى اختيار هذه المقالة للنزجة .

وهناك أسباب أخرى ؛ منها أن تولستوى كاتب معروف في العربية وأن ما كتبه مائرى عن لينين أصبح يعد إسهاماً أصيلاً وأساسياً في مجال النقد الماركسى . لمائرى يحسن عرض لينين . يقدم له صورة لا يوصفه قائلاً : « أساساً فحسب ، ولكن بوصفه مفكراً وديالكتيكاً ممتازاً ، عندما يحى التفكير الديالكتيكى الوعى بالتاريخ ، والقدرة على إدراك ما في الظواهر من تعقيد وتناقض ، واكتشاف جوانب التناقض والصراع . ولينين - كما يصوره مائرى - يدرك ما للظاهرة الأدبية من خصوصية ، رغم ارتباطها بالأيديولوجيا والتاريخ ، ويسمح للعمل الأدبى ، من حيث هو عمل أدبى أو جمالى ، مجالاً يستغل به من مضامينه الأيدئولوجية ، وعن الخلفية التاريخية التي يصورها . يضاف إلى ذلك أن مائرى يقد أفكار لينين ويطورها ، من أجل وضع نظرية (ديالكتيكية) جديدة من العلاقة بين العمل الأدبى من ناحية ، والأيدئولوجيا والتاريخ من ناحية أخرى .

يتناول مائرى في دراسته ست مقالات كتبها لينين في مناسبات متفرقة لها بين ١٩٠٨ و ١٩١١ ، استجابة لظروف محددة ، أهمها الاحتفال بمرور ثلاثين عاماً على ميلاد تولستوى ، وولادة هذا الكاتب العظيم ، وما أثّره

● فصل من كتاب . من أجل نظرية لإنتاج الأدبى لبير مائرى .

Pierre Macherey, Pour Une Theorie de la Production litteraire, 1966

بفتح إنجلز ولوكاتس - فضلاً عن لينين . لقد لاحظ إنجلز أن براكز مجاوز لأيدولوجية الرعية ؛ فهو يحكم أيدولوجية يتصاف مع الأرستقراطية ؛ لكن تصويره للحياة الفرنسية والأوروبية بصفة خاصة في «الكوميديا البشرية» يدل على أن الطبقة التي يتصارعها لابد مهزومة ، وأنها ليست جديرة بمصير أفضل ، وأن أبناء البرجوازية الصاعدة هم أصحاب المستقبل . ومن ثم كانت فكرة إنجلز الشهيرة عن «انضمار الواقعة»^(١٤) ، وهي فكرة تتردد عند لينين دون أن تنسج باسمها هذه^(١٥) ، كما أصبحت موضوعاً رئيسياً للدراسة لدى لوكاتس^(١٦) .

ومن الممكن أن يقال إن هذه أصالة مائري ترجع أساساً إلى أنه حاول أن يفسر استغلال العمل الأدبي عن أيدولوجية تفسير جديد ، لا يفترض فيه قدرة الأدباء على معرفة الواقع مباشرة . إنه بعد التفكير في المبدأ الذي مؤده أن الأدب مرة ، ويصحب إلى أن مرة الأدب للجماهير الأيدولوجية من طريق تصوير الواقع مباشرة ، ولكنهما تين - دون براهمين ، أو دون أي تفكير استدلالي - تصور الأيدولوجيا وتتلفها ، وتلزم دون كلام صريح إلى ضرورة الجوانب التي ألفتها الأيدولوجيا من الواقع . فلاب ، بالحقائق للكلية ، ليس ضرباً من المعرفة ، ولكنه عملية تشكيل لمراد أيدولوجية ؛ ومن شأن هذا الشكل الذي يخلقه الأدب على الأيدولوجيا ، أن يكتسب من أن ترى نفس الأيدولوجيا وعدم انشائها ، وأن تترك انشاع الواقع من وراء حدودها .

وليس من الممكن في هذا الحيز أن أجدد الخطى التي تؤدي إلى هذه النتيجة ، أو أن أناقش مدى صلاحها ووجهتها من الناحية المنطقية . وللغرض إن هذا يتابع هذا السطوح النصي والمتن في الوقت نفسه ، ولذا قرر أن يبدل هذا الجهد ، كان عليه أن يلاحظ التحول الذي يطرأ على الفكر لينين إذ يحدد مائري التفرع فيها ، فهو يثبت فيها من الحركة والتفرع ما يجعلها ثرية بالإحتمالات . فبعد الحديث عن الشكل ، يبدأ الحديث عن التشكيل ، والأيدولوجيا التي كانت قاصرة متطابقة لدى لينين ، تسمى جامعة لدى مائري إلى إحصاء حدودها ، ومطابقة الأسئلة الفاصلة . والمعالجة بين الأدب والأيدولوجيا تتحول إلى علاقة من الجدول والفرز والصراع .

إن مائري يفترض أن الأيدولوجيا إلى حد ذاتها تخلق من التناقضات ، لأنها تخلق من التناقص . فإذ أخذت لأغيار الكلمة مع ما يمين هذا من تشكيل وتنظيم ، بالتناقص المنطقي ومصدورها . وعلى الفرضي ، إن أن يتسلسل ما إذا كانت الأيدولوجيا تخلق حلاً من التناقضات ، وعن الأسباب التي تجعل من الشكل الأدبي كاشفاً لجيوب الأيدولوجيا ، فهو يمثل هذه الأسئلة يستطيع أن يقدم آراء مائري .

يلت كلمة أخرى من الترجمة . فقد ترجمت مقالة مائري في الأصل الفرنسي ، لكنني رجعت إلى الترجمة الإنجليزية^(١٧) ، فالتفت منها في بعض الملاحظات ، ورفضت حلول الترجمة الإنجليزية في مواضع أخرى ، فهو يخطئ في بعض الأحيان ؛ وهو يختصر عبارات مائري عندما تلتزم عليه . والواقع أن أسلوب مائري كثير الانزياح ، لكن حلولاً أن استقل أقدماً أكبر من الأمثلة ، وبخاصة عندما يبين أن بعض الصوتيات في أسلوب مائري تتطوّر على إشادات ضمنية إلى الأفكار السابقة والفتاة . وأنه من الممكن يشرح من البحث والتفكير في فكر مائري ، وتخليق صوتياته . غير أنني لا أزعج أن تغلبت على كل الصوتيات .

أساً فيما يتعلق بتصوير لينين ، فقد اضطرت إلى أن أترجمها عن الفرنسية ، مع الرجوع أيضاً إلى الإنجليزية ؛ فلتستأخر الروسية ؛ ولم أستطع الانتفاء إلى الترجمة العربية . ومن هنا رأيت أن أستقي إحالات مائري إلى الترجمة الفرنسية لكلمات لينين و من الفن والأدب ، كما نشرت في طبعة الد : Editions Sociales . كما استقيت الحواشي التي كتبها مائري ، وإن كنت نقلتها عن الحواشي التي ألفتها ، بحيث تنال لكافة . ولقد راجعت أن أليز ما أضيفت بملءة خاصة : (م) .

موراً أساسياً في إقامة هذه الرابطة ، وتولستوي يقدم صورة من ذلك المعمر ، لا لشيء إلا لأنه متناقص ، ولأن تناقضاته لا يمكن أن نفسر إلا بالرجوع إلى الأوضاع السائدة في تلك الفترة . كان تولستوي أرستقراطياً يحكم مولده ، لكنه خرج على طبخته بفكره وأبده ؛ واحتض أيدولوجيا الفلاحين . وكانت أفكار تولستوي بدورها متناقضة ، تولستوي كاتب والقي عظيم ، لكن قدرته الفذة على رؤية الواقع وتلقده ، واحتجابه على الغير والعظم ، وسخطه على الإطعام والرأسمالية الزائفة ، تنف على طرف يقضي مع تصوره ودعوته إلى الامتناع عن مقاومة الشر بالعنف . لكن هذه التناقضات لا تكن لمرة المصادفة ، ولم تكن تناقضات روحية أو سيكولوجية تقع في نطاق ذاته ، وإنما كانت هي هيما التناقضات التي تنسج بها تفكير الفلاحين في تلك الحقبة . إن يفرح تولستوي والتولستوي ، وإفا وجددها شائعة بين الطبقات الدنيا في الريف . كان هؤلاء قد تحرروا (قانونياً) من العبودية ، ولكن الإطعام ظل قائماً ؛ وكانت الرأسمالية تتغلغل في البلاد ، وكان يوس الفلاحين يزداد . كان مستطهم يشتد ، لكنهم كانوا في موقف المعجز ، فقد كان يمزجهم وضوح الرؤية ، كما كانوا يفترون إلى أسلحة الكفاح الفعالة . وقد استمروا وسائل النضال من البرجوازية ، وصاروا على حلف موضوعي معها .

يرتبط تولستوي إذن بهذه الحقبة التاريخية من طريق أيدولوجيا معينة (تتعلق بظروف موضوعية معينة) . وقد عكس في أبيه صورة لتلك الحقبة ، ووجهة نظر هذه الأيدولوجيا . وهو بهذا المسمى مرة للحياة المذكورة ، بل مرة للثورة ١٩٠٥ من وجهه التصديق على الرغم من أنه لم يترك الإشكالات الثورية في عصره ، ولم يلمهم الثورة عندما انفجرت . للثورة كانت تغييراً من سطح الفلاحين ؛ كانت أساساً ثورة فلاحين ، وكانت أفكار تولستوي مرة لأوجه العصور والعنف في فتردهم .

لقد استطاع لينين - بفضل هذه التناقضات التي صعدتها في أدب تولستوي - أن يثبت تاريخية هذا الأدب ، وأن يحقق في الحكم عليه قدرأ من التوازن أن يتبع لمعاصره من كثير من تولستوي . إن تولستوي ليس كلا متجانساً ، وليس وحدة واحدة . لم إن أيدولوجية ليست رعية تماماً ؛ فهي في نهاية المطاف تروح من الاشتراكية الطوباوية (وهي بهذه الصفة لا يمكن أن ترفض تماماً) . وتولستوي - على أي حال - كاتب عظيم أيا ما كان الحكم على أيدولوجيته ، فهو قد بلغ من قوة الفهم ما وضع أعماله في مصاف الأعمال الكبرى في الأدب العالمي .

يلى أن ترى كيف طور مائري أفكار لينين ؛ وهي مهمة حسيرة . فمائري كاتب صعب ؛ وليس من الممكن أن نؤلفه حق من التحليل والنقد في نطاق هذا التقديم . وسنكتفي إذن بتحديد بعض النقاط والأجتماعات الرئيسية . نقطة البداية في نظرية مائري هي تلك الصورة المتناقضة التي كتبها لينين عن تولستوي : هناك صمد أيد (عجاز) ، في مقابل أيدولوجيا ليست من صنع الأدباء (فهو يخلصنا إلى الخيال) ؛ وهي تسمى بالنقص (لأنها تغفل بعض جوانب الواقع ، أو تفل وجهه نظر عبودية) ، وبالتناقض . لكن مائري يرفض تفسير لينين لاستغلال العمل الأدبي (من حيث هو صمد أيد) من الأيدولوجيا التي يتضمنها . ذلك أن لينين يبلأ في هذا الصدد إلى مفاهيم فاصلة عظيم ، مثل : الشكل ، و الواقعة ، و الديمقراطية ، أو يمزو إلى الأدب ليدل على مجازاة أيدولوجية ، وإدراك الواقع مباشرة . تولستوي في نظري لينين كاتب عظيم لأنه استطاع - برغم أيدولوجيته - أن يوسع برغمه لهذه الأوضاع الريف الروسي قبل الثورة . وهي نظرية يرفضها مائري تماماً ؛ وذلك لعدة أسباب ، لعل أهمها أن النظرية المذكورة تتناقض مع آراء لينين عن المعرفة كما يفسرها في المادية والتجريبية الشديدة ؛ وأما تؤدي إلى الخلط بين الأدب والمعرفة العلمية (فليس من الممكن معرفة الواقع مباشرة وعمرز من الأيدولوجيا إلا في نطاق العلم) .

إن مائري إذ يرفض هذا التفسير للدور الأدبي في مقابل أيدولوجية ، يعارض في الواقع نظرية ذات نفوذ ضخم في النقد الفرنسي . فمن روايتها

— لينين ناقدًا لتولستوي —

كان ماركس وإنجلز يمتنان دائمًا بالإنتاج الأدبي والفني، فقد كانا يذكران هذا الإنتاج ويستقيمان منه الأمثلة (الإشارات والقرائن) وموضوعات النقد. غير أن أيًا منهما لم يخصص دراسة مطولة لمشكلات الفن. كانا يشيران إلى الموضوع أو يدرسانه على نحو عابر (يوهين سوفي و«العائلة المقدسة»)، و«يرسان أسس دراسته دراسة نظرية» و«مقدمة لنقد الاقتصاد السياسي»)، دون أن يجريا مثل هذه الدراسة. وهما إذن قد أبديا اهتمامًا بالموضوع، إلا أنها لم تخصص له أي دراسة مستقلة. فإذا استثنينا مؤلفات بليخاتوف، ومقالات لافراج، عن الفن والحياة الاجتماعية، لم نجد في بداية هذا القرن من علم الجمال الماركسي سوى مشروحه، وهو الشروع الذي طرح مرارًا دون أن يتحقق حتى يومنا هذا.

لكن من المعروف أنه كان يتحقق على يد ماركس نفسه، لأنه كان قد قرر أن يخصص ما بقي له من وقت بعد رأس المال و«تأليف دراسة من بلزاك». ولقد كان ماركس وإنجلز يحرصان على الإطلاع على ما هو جاري في مجال الأدب. فإذا كنا لينينًا شيئًا على أسس هذه المعرفة التي دأبوا على استكمالها، فلأنها لم يتبع لها الوقت اللازم لذلك. لقد كان عليها أن يكرسها ما يمكن أن يسمى بحياتها النظرية ليستطيع مبادئه كتحليل البروليتاريا بطريقة علمية. وكان عالم الأدب متصلًا بآرائه وأهله، وإن كان متصلًا بها على نحو غير مباشر، فكان ينبغي إذن أن يعمل بصفة مؤقتة.

ولذلك كانت الكتابات التي خصصها لينين لتولستوي في السنوات الأخيرة من حياة الكتاب وعند وفاته، تعد عملًا لهذا في تاريخ الماركسية العلمية. ولقد كانت تلك هي المرة الأولى، وأحدى المرات النادرة، التي يتناول فيها قائد سياسي ومفكر علمي مشكلة أدبية تناولوا وأياها بطريقة برهانية إلى حد ما. غير أن هذه الدراسة لم تتخذ شكل الكتاب الذي تدرس فيه مشكلة ما دراسة مفصلة، كما هو الحال - مثلاً - في دراسة للملح العلمي كاردوت في «المدنية والتجريبية النظرية» وأياها هي سلسلة من مقالات للناسبات، كتبت فيها بين ١٩٠٨ و ١٩١١، وتناولت موضوعاً واحداً («ليون تولستوي مرآة الثورة الروسية») من جوانب مختلفة. وهي لا تقوم على ترتيب منظم، مع تعاليف فيه عناصر للمشكلة تماماً، فقد جاء التقسيم فيها جزائياً غير يهودي (وضروفي في الواقع) - لأنها - في حقيقة الأمر - مسألة واحدة كتبت عدة مرات، ولم يقل فيها الكتاب في نهاية المطاف إلا شيئاً واحداً، وإن كان قد جسد حسره بنظر مختلف، بحيث لا يمكن للمقالات الست إلا أن تقرأ مجتمعة.

وسوف ندرسها على هذا النحو بوصفها نصاً واحداً، دون أن نحاول التفريق بين مختلف مراحل النص، فلا شك أن دراسة النص وفقاً لهذا المنهج حرة بأن تعلمنا الكثير عن تطور فكر لينين في مجال السياسة، لكنها لن تعلمنا في نهاية شيئاً يمتد به عن تولستوي نفسه. ويمكن أن نقول إن اللغة الأولى (١٩٠٨) تبرز ما لأدب تولستوي من أهمية واضحة، في حين تؤكد المقالة الأخيرة أن عصر تولستوي قد انقضى (ذلك أن سنة ١٩٠٥ قد وضعت نهاية تاريخية لتولستوية) (١).

إن أول الخصائص التي تميز هذه النصوص هي أنها نتاج لعمل سياسي غير أدبي أو نظري، ومن ثم كانت طريقة العرض فيها، (فقد جاءت انتماساً لتتبع الأحداث بقدر ما كانت الحاجة السياسية تدعو إلى تجديدها). ولم يثن لينين أن يضفي على أفكاره عن تولستوي الشكل الذي أضفاه فيها بعد على دراسته عن «المدنية والتجريبية»، التي كانت مهيأة للرأي بدوها، وإن كانت علاقتها بالسياسة غير مباشرة (ومن ثم جاءت في صورة كتاب). إن في سلسلة المقالات التي عنوانها «تولستوي مرآة الثورة الروسية» ما يطابق نشاط لينين في السنوات ١٩٠٨ - ١٩١١، فهي تتابع هذا النشاط خطوة خطوة، وما كانت لتكتب لو لم ترتبط - على نحو مباشر - بتفكير لينين السياسي. ذلك أن هذه الحلقة (حبة علم الجمال اللينيني) هي الحلقة التي تلت ثورة ١٩٠٥، والتي خصصها لينين لمواصلة نشاط الحزب الاشتراكي الديمقراطي مع الظروف الجديدة الناتجة عن سنة ١٩٠٥. ولعل هذه النظرية التي تواجها الآن هي إذن تجديد خصائص سنة ١٩٠٥، هي أن نعرف لم كانت لحظة عصر جديد.

كانت ١٩٠٥ نقطة تحول في تاريخ الحزب، إذ كانت نهاية لحظة أخرى من الممكن ومن الضروري تجديدها بصفة عامة. وقد خصص لينين السنوات ١٩٠٥ - ١٩١٠ لكي يعود بالدراسة النظرية إلى الحلقة الديمقراطية البروجوازية (١٨٦١ - ١٩٠٥)، التي اكتملت بشوكة «الفاصلين» في ١٩٠٥. ولم يكن في تلك السلسلة انقطاع عن الحاضر؛ فلقد كانت هي المهمة السياسية التي تلجأ إليها اللحظة الراهنة، وما كان يمكن بمثلها تجديد أهداف جديدها للنضال الجديدة. وكان الأمر يقتضي البرهنة على أن إضفاء ثروة الفلاحين ينطوي على مخاطر إيجابية في ظل هذه الثورة قد أدت إلى ظهور عمل جديد). وهنا، في سياق هذا البرهان يدخل تولستوي. ذلك أن لينين أراد أن يثبت أن أعمال تولستوي ليس لها قيمة تتجاوز التاريخ (وأما إذن ليس لها في نهاية المطاف قيمة أيديولوجية) (٢)، ولكنها لا تكتسب معناها إلا إذا ربطت على وجه التحديد بالحلقة ١٨٦١ - ١٩٠٥، فهذه هي الحلقة التي أنتجت أدب تولستوي وأيديولوجيته. وبهذا المعنى استحق تولستوي لقب «مرآة الثورة الروسية» (٣) والثورة المعنية هنا هي ثورة الفلاحين في ١٩٠٥). وكذلك أنتجت السنوات ١٩٠٨ - ١٩١١ نقد لينين لتولستوي؛ فقد كان إسهام لينين في علم الجمال الماركسي مرتبطاً بصفاته الاشتراكية العلمية. ذلك أن كتابة المقالات الأدبية يمكن فيها يبدو أن تساعد على هذه الصفات. وهكذا اكتشف لينين، في ظروف محددة، وظيفة جديدة للنقد الأدبي، عندما وضعه في مكانه من النشاط النظري بصفة عامة. لم تكن تلك الفترة عن تولستوي ومن روايات توها من التسلياة أوالاستفراد، ولم يكن الغرض منها تكريم رجل عظيم، وإلا كانت ترمى إلى منح الأدب دوره الحقيقي في اللحظة التي كان يكتب فيها أن يسطع به. وكانت النظرية الجسالية إذن على ارتباط وثيق بالنظرية السياسية، وكان لتفكير لينين بشأن تولستوي نتائج عملية: «لقد سمعت فلادير إيليتش (لينين) غير مرة يقول إنه ينبغي علينا أن ندرس بعناية جميع أعمال تولستوي، وأن نصدر، إلى جانب الطبعة الأكاديمية الكاملة، كثيراً من نصوصه ومقالاته ومقتطفاته في كراسات وكتيبات مفصلة، وأن ننشر منها مئات الآلاف من النسخ في كل مكان بين الفلاحين والعامل على حد

سواه (بونتش - برووفش Bontch - Brouevitch ، نقلًا من : لينين ، من الأدب والفن ، ص ٢١١) .

وهو مشروع تصحيح أبعاد كاملة إذا نحن ربطناه بفكرة تزايدت أهميتها في فكر لينين ، ألا وهي ضرورة اتباع سياسة ثقافية (بدلًا من اتباع نظام في الإدارة الثقافية) . ولينين إذن هو لئلا الكمل ، والمثل الأول ، لما يمكن أن يدرسي بالتفد للثقم . وهو يستحق - بدوره - أن يوصف بمرآة النقد .

إن الاتجاه العام الذي يميز منهج لينين في النقد هو وإن أن العمل الأدبي ليس له معنى إلا في إطار علاقته بالتاريخ ؛ أي أنه يظهر في حقبة تاريخية محددة ، وأنه لا يمكن أن يفصل عنها ؛ فهو يستمد من هذه الحقبة سماته المميزة ، وإن كان يمكننا - بدوره - من أن نحدد ملامحها (انظر « من الأدب والفن » ، ص ٧٨ ، الحاشية فيها يتعلق بالكتاب الشعي إنجلهارت^(١)) : إنه من الممكن في دراسة الاقتصاد دراسة علمية الاستناد إلى ما تقدمه الأعمال الأدبية من شواهد . إذن فهناك علاقة ضرورية بين العمل الأدبي والتاريخ ؛ وهي علاقة متبادلة فيما يبدو لأول وهلة .

لكن لتفسير العمل الأدبي في ضوء علاقته بالتاريخ معنى محددًا تمامًا في رأي لينين ؛ فهو يقتضي تمييز الحقبة التاريخية أو تحليلها ، تلك التي يتصل النص بها ، وإبراز شكلين من أشكال الانساق ، أو وحدتين : إحداهما أدبية والأخرى تاريخية . ولا ينبغي أن يظن أن المشكلة محل إذا قبل إن هذه الحقبة تتطابق مع حياة الكاتب ، أو - على الأقل - مع حياته بوصفه كاتبًا ؛ فذلك - إذا صح - لا يفي عن تحليل ملامح الحقبة المذكورة ، ولذا يجب أن تطوّر على وحدة تاريخية تقوم على ثلاثي عدد من الاتجاهات . فغير أن ما يقال في عمل أدبي لا يغطى بالضرورة مع عصر مؤلفه ؛ وعلاقة العمل بالواقع التاريخي لا تنحصر في نطاق الثقافة أو الترانز . ذلك أن بعض الكتاب يرتبطون باتجاهات ثابته من اتجاهات عصرهم ، أو بمخلفات ضرورية ماضية . ويمكن أن يقال بصفة عامة إن الكتاب متخلف دائمًا عن الحركة التاريخية ؛ وذلك - على الأقل - لأنه لا يتحدث عنها إلا بعد وقوعها ؛ وهو كلما ازداد اهتمامًا بما هو قريب منه (ماضيًا) ، اشتد شعوره بصعوبة الكتابة . والسؤال : هل إلى أي حقبة يتجه الكاتب ؟ ؛ ليس إذن بالسؤال البسيط ، والإجابة عنه ليست واضحة دائمًا . وهو - من الناحية المنهجية - أول سؤال في النقد العلمي .

والواقع أن لينين قد خصص جزءًا كبيرًا من مقالاته لبحث هذا السؤال . وكان من رأيه أن عصر التروتسكية يمتد من إصلاح ١٨٦١ حتى ثورة ١٩٠٥ :

« كان تولستوي يتبنى بصفة خاصة إلى الحقبة التي امتدت من ١٨٦١ إلى ١٩٠٤ ، وقد جسد في مؤلفاته بوضوح لا نظيره (بوصفه فنانًا ومفكرًا وروايرًا) البسات التاريخية الخاصة بالثورة الروسية الأولى . » (ص ١٢٧) .

وإن الحقبة التي يتبنى إليها تولستوي ، والتي انتمكت بوضوح رنة في أعماله الفنية الممتازة ، وفق ملهيه ، تمتد من ١٨٦١ حتى ١٩٠٥ . (ص ١٤٣) .

لكن ينبغي أن نلاحظ هذا التحديد الذي أضفناه عبارة « بصفة

خاصة » ؛ فهي تبين أن علاقة تولستوي بعصره ليست علاقة مباشرة ، وأنها ينبغي أن تُحدد بمثابة . والواقع أن هذا العصر الذي يطلق مع حقبة كبرى من حقب التاريخ الروس يتميز بخصائص متشابهة . وقد كانت هذه الخصائص نتاجًا لاجتماع عوامل شتى ؛ ومن ثم كان من الممكن وصف هذا التاريخ على عدة مستويات ، أو على أربعة مستويات على وجه التحديد .

كان إصلاح ١٨٦١ يشكل من الناحية القانونية نهاية العصر الإقطاعي . غير أن الحقبة التي أعقبت ذلك تحفظ بالخصائص الأساسية للاقتصاد الإقطاعي ؛ فقد ظلت أوستراتيجية الملاك تلب دورًا رئيسيًا في المناطق الريفية ؛ دورًا لم يزد الإصح إلا قوة ، وأنه قد أطل على الأقل أمد . وقد احتفظت هذه الأستراتيجية - في الواقع - بإدارة شؤون الدولة ، التي لم بدخل على بنيتها أي تعديل . ولما كان النظام العبودي قد ظل قائمًا ، وظلت الدولة الإقطاعية حافظة بيمتها ، فقد بقيت روسيا بعد ١٨٦١ هي روسيا الملاك القاريين . » (ص ١٢٧) .

ومع ذلك لم يكن رسوخ هذه البنية الاقتصادية والسياسية إلا أمرا ظاهريًا تمامًا ؛ فلقد كانت بذرة في واقع مزروع ، أروى وضع حالي في طريقه إلى الزوال لا عالة . ويرتبط على ذلك أن الحقبة الممتدة من ١٨٦١ إلى ١٩٠٥ يمكن أن توصف بأنها بأنها حقبة « تصدع » روسيا القديمة الخاضعة لنظام السلطة الأبوية . وعندئذ ينصب التأكيد على انهيار ذلك النظام السابق ، وعلى نشأة نظام جديد (انظر ص ١٤٤) . ذلك أن انهيار ذلك النظام الاقتصادي والاجتماعي والسياسي بأكمله ، انهيًا لمجيئ على ظاهرة طلاق الوحدت ، وهي نزوح السكان نحو المدن ، قد اقتصرت بما حققته الرأسمالية من توسيع . ومن خلال هذه الثورة كانت روسيا البورجوازية تشكل شيئًا فشيئًا .

لكن المتصور الغالب في المجال السياسي كان هو احتياج الفلاحين بما تطوّر عليه من فرد على بقايا الإقطاع^(٢) ، وعلى « الرأسمالية الزائفة » ، على حد سواء . غير أن هذا التمرد ، الذي كان قاصرًا بالضرورة ، لأنه لم يكن يعرف هلام ينبغي أن ينصب ، ولا يعرف الوسائل التي ينبغي له أن يستعملها ، لم يستطع أن يبرز نجاحه المؤقت إلا لأنه ظل تحت قيادة البورجوازية ، التي ضمن لها مصالحها الأساسية ، وساعدتها على إزالة ما بقي من روسيا الإقطاعية ، بل إن استعارة من البورجوازية وسائلها الأبديولوجية ؛ ومن ثم فقد انتهى إلى المفارقة الشعية . ذلك أن روسيا الفلاحين لم تتقدم إلى مكان العداوة من التاريخ إلا وقد حطمت مع البورجوازية حلقًا كان مؤتًا بالضرورة ، وقبلت حلا وسطًا قبولًا أحسن ، ومن ثم كانت أبديولوجيا متناقضة^(٣) (مترجمة دومًا بين الاحتجاج والإحجام) . ومن هنا كانت ثورة ١٩٠٥ الفاشلة ، التي وصفها لينين بأنها نتاج طبيعي لتاريخ المناطق الريفية . ويفضل هذا التحالف للمفرد بين جامعي الفلاحين والمصلحين الرأسمالية ، أصبحت تلك الحقبة كلها بمثابة مرحلة وسط ، فليس لها من وحدة إلا بوصفها مرحلة مؤقتة . ومن هنا كتب لينين في ١٩٠٥ ذاتها ما يلي في « تنظيم الحزب وأب الحزب » :

« إن الثورة لم تنته بعد إذ كان قد تبين أن القيصرية عاجزة عن أن تهزم الثورة ، فإن الثورة ليست قادرة بعد على أن تهزم القيصرية . » (ص ٨٦) .

لا تقل عن أهمية العناصر الأخرى ؛ بحيث يمكننا أن نقول إن الدور القيادي في هذه الحقبة كان يرجع إلى أرسطراطية الملاك (التي كانت مازال ما السلطة) ، وإلى البورجوازية (التي كانت تحتل المكان الرئيسي في الاقتصاد) ، وإلى جماهير الفلاحين (التي كانت تزعم حركة الاحتجاج الاجتماعي) ، وإلى الطبقة العاملة (التي كانت تبسيتها إلى التنظيم) . ومن الممكن أن تفسر الحقبة المعنية تفسيراً يختلف باختلاف العصر الذي ينصب عليه التأكيد . وهي اختلافات تبدوا واضحة - بصفة خاصة - في وصف هذه الحقبة كما عطفه لنا الأدب الروسي . فمن الممكن أن يقال - مع شيء من التبسيط - إن روسيا كما بصفتها ديموتوفسكي مازال إقطاعية أساساً ؛ وإن روسيا كما بصفتها تشيخوف تتميز بصعود البورجوازية ؛ وإن روسيا كما بصفتها تتميز - كما سترى فيما يلي - بالروح الفلاحية ؛ وإن روسيا كما بصفتها جوركي تتميز بـ « بتاسيس » البروليتاريا المضطربة . ولكن من الواضح أن أي تحليل علمي دقيق ينبغي أن يراعي جميع هذه الجوانب على السواء ، دون أن يفاضل بينها ؛ فليكن وحده يمكن أن يقيم بينها علاقات (يتميز بها هو أساساً على ما هو ثابت) .

وإنه لن التبسيط المصطنع إذن أن نتحدث عن روسيا الإقطاعية ، وروسيا البورجوازية ، وروسيا الفلاحين ، وروسيا البروليتارية . ذلك أن تحديد خصائص هذه الحقبة ، وبينها مقومات وحدتها ، يتوقفان على أن نبين أن هذه العناصر مترابطة لا تفصل . والمهم هنا هو ما بينها من علاقات ، وما بينها من ترابط . ولا يجوز أن نكتفي بإبراز ما تتطوّر عليه من بين جزئية ؛ وإنما ينبغي أن نبين كيف تتطوّر هذه البنى في بنية مشتركة .

هناك نزاع صريح بين جماهير الفلاحين وأرسطراطية الملاك . ولغة نزاع أيضا بين الطبقة العاملة والبورجوازية الرأسمالية . لكن من الغريب أن هناك تناقضا بين هذين الصراحين ؟ لأنها لا يمكن أن يدورا كل على حدة ، وإنما ينبغي أن يستندا على أطراف وسط . فالفلاحون مضطرون إلى أن يستمروا من البورجوازية وسائل الكفاح ، وليس من الممكن لكفاح البروليتاريا أن ينجم إلا إذا استطاعت أن تلتمح بجماهير الفلاحين . ويتربط على ذلك أن هؤلاء كانوا ، بمكث وضغطهم التاريخي ، مضطرين من غير رضى إلى أن يؤدوا دورا مزدوجا . فهم إذ يستمرون أساليب البورجوازية في الضلال السياسي ، يتجاوزون - موضوعيا - إلى جانب البورجوازية :

« إن هذه الجماهير ، أو جماهير الفلاحين بصفة خاصة ، قد بينت خلال الثورة كم كانت تحقت الأوضاع القديمة ، وكم كانت تشرب بوطأة النظام الرأسماني ، وكم كانت ترغب رغبة لا تقاوم في أن تتخلص من ذلك النظام ، وأن تجد حياة أفضل » . (ص ١٣٥) ، ١٩١٠ .

« ... ذلك ما أكدته تماما ثورة ١٩٠٥ ... » فالفلاحون الثوريون (والترديكيون ، و « اتحاد الفلاحين ») الذين كاضحوا من أجل إلغاء أشكال الملكية العقارية الكبيرة ، بما في ذلك إلغاء حق الملكية الخاصة بالنسبة للأراضي ؛ قد أصبحوا مجريون ، بوصفهم على وجه التحديد من

وإننا نلاحظ فيها بقوله ليني كيف تنتقل هذه الحركة عما لم يحدث بعد إلى ما حدث في الواقع . وهي الحركة التي يمكن يا تحديد بنية تلك الحقبة : « ... الحقبة التي تعقب الإصلاح ، ولكنها تسمى الثورة » ؛ أو : « ... جميع أولئك اللذين من البشر ، الذين كانوا يكرهون حفا سادة الحقبة الرأسمانية ، ولكنهم لم يصلوا بعد إلى مرحلة الكفاح البواسي ... » . (ص ١٣٥) . (التأكيد من جسانب ليني) .

وكان من الطبيعي أن تنسم ثورة ١٩٠٥ - « الثورة الروسية الكبرى » التي كانت ثورة فلاحين - بذلك الطابع الوسطي للوقت . وقد استطاع ليني بشرح هذا الطابع أن يثبت أنها كانت تتطوّر على اتجاه إيجابي .

غير أن جميع التفسيرات التي عرضت حتى الآن ناقصة ؛ لأنها تحمل « عمالا » رايما لم يظهر على نحو صريح إلا في نهاية تلك الحقبة (المتوسطة) لكي تكون له الغلبة في الحقبة التالية ؛ وتعني بذلك البروليتاريا . وليس من الممكن أن نفهم تمام الفهم ما حدث في روسيا بداية من ١٩١١ حتى ١٩٠٥ - في كل من روسيا الإقطاعية ، وروسيا البورجوازية ، وروسيا الفلاحين - إلا إذا أدركنا أن الطبقة العاملة وحزبا كانا يشكلان عندهما بوصفها تنحاز لتصدد للمناطق الريفية نتيجة للتطور الرأسمالي :

« وقد أكدت ذلك ثورة ١٩٠٥ تأكيداً كاملاً ؛ فمن جهة تزعمت البروليتاريا الكفاح الثوري بوصفها قوة مستقلة عندما انشأت حزبا عماليا اشتراكيا ديمقراطيا ... » . (ص ٤٩ : مقالة ليني عن هرزن) .

« ذلك أن الحقبة الممتدة من ١٨٦٧ إلى ١٩٠٤ كانت - على وجه التحديد - حقبة تحول حثيف في روسيا ؛ فيها انمايرت الأوضاع القديمة إلى الأبد على مرأي من الناس جميعا . وكان النظام الجديد قيد التشكل ، في حين أن القوى الاجتماعية التي كانت تعمل على إحداث ذلك التحول لم تظهر لأول مرة على نطاق واسع يشمل الوطن بأسره ، ولم تضطلع بمصل جماهيري على في مختلف المجالات إلا في ١٩٠٥ » . (ص ١٤٦) .

كانت روسيا الإقطاعية في الظاهر بسبيلها إلى أن تصبح بورجوازية . والواقع أن ثورة الفلاحين قد تحفّفت في إطار ثورة عمالية . وكانت ١٩٠٥ هي اللحظة التي استطاعت فيها الطبقة العاملة أن تضطلع بدور قيادي . وكانت تلك السنة إذن هي نهاية حقبة تاريخية ، ونهاية زمن « الترسوتية » .

إن أي تحليل علمي لتلك الحقبة يقتضي أن نراعي جميع هذه العوامل . وللهمة الأولى إذن هي أن نحدد هذه العوامل فلا نخلط بينها بحيث تنسب مصالح طبقة ما إلى طبقة أخرى ، ففسد التفسير تماما ، ويتهي بالعمل السياسي إلى طريق مسدود . إننا بإبراز عناصر أربعة متباينة مقابل كل منها تأثير طبقة من طبقات أوسع عطفة . ووجه الصحيح هنا هو أن كلا من هذه العناصر له في عماله الخاص أهمية

الكتاب زائفة من الناحية السياسية ، إلا أنها تظل ذات قيمة أدبية ما . ومن هنا نجد لينين بعد الثورة يثقل في مقالة تفضي باليهودية (« كتاب يدل على الوهية » ، ١٩٢١ ، ص ١٨٣ وما يليها) تحليليا يخلو من السخرية المفرطة ، على أنه من الممكن أن يوجد كتاب يهودي وإن كانوا رجعيين^(٩٠) . فإذا كان تولستوى كاتباً أفضل من جوركي ، أو إذا كان العكس هو الصحيح ، فإن هذا لا بد أن يرجع إلى أسباب « أدبية » صرف (وهي فكرة بالغة الصعوبة ، سندرسها فيما يلي) ، ولا يرجع إلى علاقة الأدب بالتاريخ . وكل ما يمكن أن يقال هنا هو أن أعمال جوركي تقابل - بالأحرى - الحلية التي تلت ١٩٠٥ ، وأنها « تلامح » ، إذن قراء هذه الحلية أكثر مما تلامهم أعمال تولستوى . وليس من الممكن لكتاب أن يثير اهتمامنا إلا إذا قدم إلينا من حيلته^(٩١) معرفة ما (يقول لينين مثلاً إن الحلية التي تتوافر في الكتاب الشيئين هي أنهم يعلموننا الكثير من الحيلة في الريف) ؛ لكن هذه المعرفة ليست عميقة - بالضرورة - لمعرفة القارئ . والكتاب الذي يجتله الكتاب يقول عددان من الحقوق ، من بينها الحق في الخطأ .

ونبيش الآن أن نحدد هذا الكتاب . إن البنية التاريخية العامة التي أوضحت فيما تقدم ، لا يمكن أن تكون أساساً لتوحيد أعمال تولستوى تحديداً حقيقياً إلا إذا مكنتنا أيضاً من أن نضع في الحسبان وجهة نظره الخاصة . إن وجهة نظر تولستوى بما هو فرد تتحدد بمأصله الاجتماعي . فالكونت تولستوى يمثل بصورة تلقائية ، إذا جاز هذا التعبير ، أروستراطية اللادع . كما تولستوى كاتبات ، أي متتبا لأعمال أدبية وملعب فكري (وهما جانبان ينشئ التفرقة بينهما - كما سنرى فيما يلي) ، فإنه يتمتع إلى حد ما بقدرته على الحركة في نطاق البناء الاجتماعي ؛ ويصعب - من ثم - كمن فارق موطنه . وهو في كتاباته يعقد علاقة جنسية (بالبنية إليه) مع تاريخ عصره ، لأنه يستند إلى ليندولويجا ميلانية لايدولوجيته « بحكم وضعه الطبيعي »^(٩٢) ، ألا وهي ليندولويجا عملة الفلاحين . فلنكتف من المجتمع الروسي بعد الإصلاح ليست هي آراء كونت مالك ؛ فلقد اتخذ لنفسه ملجأ هو « التولستوية » يرجع إلى طيفه أفسرى من طبقات المجتمع . وروى جوركي أن لينين كان يقول : « قبل أن يوجد هذا الكونت . لم يكن هناك فلاح » (« مرجيك ») حقيقى في الأدب . (« ص ٢١٢ ») .

ومن هنا كان هذا الكونت الذى له نفس فلاح (هل أن نغنى بهذا طرق الفلاح في التفكير ، أو ما يسميه لينين « عقلية الفلاحين الأسوياء »^(٩٣)) يمثل ما يختلف عليه من أفكار ، موقعاً مركزياً في الصراع الذى تفجر في عصره .

ومن هذه العلاقة التي ربطت تولستوى بالبنية الاجتماعية ، والتي لم تكن علاقة فردية بالمعنى الدقيق ، وإنما كانت علاقة خاصة ، استمد ملعب تولستوى طابعه المميز بوصفه ملجأ أقرب إلى النقص من إلى التناقض . فقد أدرك تولستوى خصائص عصره ، لكنه نظر من زاوية معينة ، واقترب إدراكه بكل ما انحطت عليه وجهة نظره من قصور . لقد رأى أن عصره هو عصر الاضطراب ، ولكنه لم يستطع أن يستشف النظام الذى كان يحكم تلك الفوضى . وهو - وإن كان واعياً بمواقف النمو الرأسمالي (الذى كان يبلد مقومات وجود الكونت والفلاح على حد سواء) ، لم يستطع أن يتبين قوة البورجوازية ؛ وهي التي كانت ماثلة في أدبه مثولاً لا يقلل من خطره صمت الكتاب عن^(٩٤) . كما

أروباب العمل ، لومن صغار المتقاولين . (« ص ٢٩ » ، مقالة لينين عن هرزن) ، (١٩١٢) .

ومعنى هذا أن الفلاحين لم يقفوا في تناقض فكري فحسب ، بل كانوا - بالإضافة إلى ذلك ، وبصفة خاصة - في وضع متناقض . لقد انحازوا إلى جانب البورجوازية عندما اتخذ الصراع شكلاً صريحاً ، في حين أن كفاحهم ضد الملكية كان بالضرورة كفاحاً ضد الرأسمالية أيضاً . والحلية التي نحن بصددها لا تتميز إذن بالصراعات الحقيعية بقدر ما تتميز بخواص أساسية يقوم على تناقض كامن (تناقض التصديق والديولوجي) . ومن الممكن - بناء على ذلك - تحديد البنية العامة لهذه الحلية بالاستناد إلى هذا التناقض الرئيسى الذى لم يكن ، برغم أهميته ، ظاهراً على نحو مباشر (والذى لم يكن هو التناقض الوحيد ولا الشكل العام للتناقض) .

وإن ما انتهت إليه هذه الحلية ، أو ثورته ١٩٠٥ ، ليدل على طابع هذه البنية المؤقت ، كما يدل على أن الكفاح ضد الإقطاع ، والكفاح ضد الرأسمالية ، لا يمكن أن يتنجسا إلا إذا نشأ الحرب معاً في إطار روح جنسية ؛ وطبقاً لأشكال جديدة في التنظيم (الحزب الاشتراكي الديمقراطي ، الذى أثبت منذ هذه اللحظة فقط أنه قادر على قيادة هذا الكفاح) . ومن الممكن عندئذ ، وقد ضمت الطبقة العاملة إليها جامعي الفلاحين ، أن يتبين الكفاح السياسى ضد الدولة الإقطاعية ، والكفاح الاقتصادي ضد المجتمع الرأسمالي كليهما على جبهة واحدة . إن التولستوية لا يمكن أن تدور إلا بناء على هذا التحليل (الذى لم تقدم منه بعلية الحال إلا خطوطه الرئيسية) . فدوراً أعمال تولستوى تمنح بيان الملاحظات التي تربط هذه الأعمال بالبنية التاريخية كما حدثت في ذلك التحليل .

ومن الواضح أن أعمال تولستوى لا تتضمن مثل هذا التحليل ؛ فلا يجوز الخلط بين ما تقرره هذه الأعمال من عصرها ، وما يمكن أن نعرفه عنه حقاً بتحليلها . إن علاقة تولستوى بالتاريخ قد تبدل لنا واضحة للموهلة الأولى ، لكنها ليست علاقة تلقائية (إلا إذا كانت التناقضات المضمنة زائفة) ؛ فهي تظل خفية بمعنى من المعال . وليس معنى هذا مثلاً أن تولستوى لم يفهم عصره على الإطلاق ؛ فلا شك في أنه يقدم إلينا عن عصره فكرة ما ؛ وهي ليست فكرة زائفة بالضرورة ، ولكنها لا بد أن تكون فكرة جزئية . يقول لينين في هذا الصدد : « إن تولستوى يقدم إلينا عن التاريخ - وجهة نظر » معينة . (انظر بصفة خاصة ص ١٢٥ » .

وهو قول ينطوى على لمحة أولى عن وضع الكتاب . فالكتاب منخرط حقاً في حركة عصره ، لكنه منخرط فيها على نحو لا يسمح له بأن يقدم إلينا عنها صورة كاملة . وهو لا يستطيع أن يقدم إلينا مثل هذه الصورة ؛ لأنه لوفيل لكف عن أن يكون كاتباً ، ولكأن له وضع آخر يقوم على علاقة خفيفة بالمعرفة والتاريخ . فليس من مهمة الكتاب أن يبرز البنية الكاملة لحلية ما ، وإنما ينبغي أن يقدم إلينا عنها صورة ما ، أو لمحة فريدة مميزة ، لا يمكن أن يستغاض عنها بأخرى . ويرجع هذا التميز إلى مكان الكتاب من المجتمع ؛ فهو يوجد فيه بمعنى : بوصفه فرداً ، وبوصفه كاتباً . ودور الكاتب هو أنه - إذا جاز هذا التعبير - « يضيء » البنية التاريخية بأن يروىها . وقد تكون وجهة نظر

الممكن أن نرى في أدب تولستوي تناقضات عصره ، وأوجه القصور الناتجة عن علاقته الجبروتية بهذه التناقضات : أو من وجهة نظره إليها . وهذا للمقي استطاع لينين أن يقول : إن أدب تولستوي يملك صورة الأوضاع ، أو بعض الأوضاع ، التي أحاطت بشأنه . ولذلك استطاع لينين أن يصف تولستوي بأنه « مرآة الثورة الروسية » .

لكن هذا الوصف ليس سوى بداية التحليل . لقد رأينا أن أدب تولستوي لا يمكن أن يرد إلى الأدبولوجيا التي يتضمنها ؛ وإنما ينبغي أن يجرى - إلى جانب ذلك - حل شيء آخر^(١٥) . وينبغي إذن أن نميز عنصرا آخر إلى جانب المذهب الأدبولوجي ؛ عنصرا لا يمكن للأدب بلونه أن يوجد بوصفه طرفا في علاقة . ولخبط بين هذين العنصرين هو حل وجه التحديد ما يفعله النقد البورجوازي لإشاعة الغموض . فالأدبولوجيا لا توجد في الكتاب إلا في مواجهة وسائل أدبية يملق الساذق للكلمة . وينبغي إذن أن نطرح مسألة التشكيل (mise en forme) ؛ فهي لا تتعلق بترجمة ميكانيكية (والترجمة على أي حال تفترض وجود لفحين ، وإلا لما أمكن تطبيق إحداها على الأخرى) . فآثار رواية (مثلا) من مواد أدبولوجية يفتضي وجود معرفة بطبيعة الرواية كما تحددها معايير غير أدبولوجية (إن النقد البورجوازي يستخدم - في الواقع - معايير أدبولوجية ، حتى عندما يطرح - بل بصفة خاصة عندما يطرح - الأدب الخاص أو فكرة الفن للفن ؛ فلماذا نتناول « المتن » - صوله إلى مبادئ الأدبولوجيا^(١٦)) . وإذا كانت الأدبولوجيا ، كما سنرى فيما يلي ، ناقصة دائما حل نحو أو آخر ، فلعل مهمة الشكل الأدبي من أن يكملها بطريقة الخاصة . إن العمل الأدبي لا يمكن أن يفصل عن مضمونه الأدبولوجي إلا حل نحو مضطرب . تلك هي أول نقطة في برهان لينين . لكن هذه الفكرة تعني أن من الممكن التفريق - حل نحو ما - بين العمل الأدبي ومضمونه . ولينين يورشدنا إلى هذه التفريق عندما يصف جليب أوسينسكي : « ... بما له من معرفة كاملة بالفلاحين (أو لقل بمشكلات الفلاحين وعقليتهم) ، وعا أوتيه من موهبة فنية عظيمة نفذ بنفسها إلى صميم الأشياء » . (ص ٧٧) . لتناول هذه فكرة « الموهبة الفنية العظيمة » ؛ فهي ما ينبغي الآن إيضاحه .

نحن يلازم تفريق ما زالت خاضعة وإن نأكلت - كما رأينا - ضرورتها . فالعمل الأدبي يجرى حل مضمونه الأدبولوجي ، لا لأنه يصدر من وجهة نظر أدبولوجية فحسب ، ولكن لأنه ينطوي أيضا على الجهد البدني في صياغة شكل جديد . وهذا الشكل - إدراكه « موهبة » الكاتب ، والذي يمكن - بفعله - تمييز الكتاب « الجيد » عن هم أقل « جودة » ، وعن السيئ - هو نوع من « إدراك » العملية التاريخية ، والواقع الأدبولوجية . وقد يقال : إذن : إن الكاتب العظيم هو من يقدم إلينا عن الواقع « إدراكه » مرصفا . لكن فكرة « الإدراك » هذه تنطوي على كثير من المشكلات . فمن الواضح أنه لا يجوز أن نخلط بينها وبين المعرفة النظرية . فمعرفة الكاتب بالواقع تختلف عن التفسير العلمي الذي ينبغي للحزب للركسي أن يقدمه لهذا الواقع ؛ وذلك على وجه الاستبعاد لأن الكاتب

عجز تولستوي عن أن يلاحظ نشوء النظام البروليتاري الذي كان هو الطرف الثاني في الصراع الكامن . كان تولستوي حائضا يشهد التاريخ ، لكن حضوره يمثل بصفة خاصة في حياته ؛ فلقد خفى عنه تماما تطور القوى على الصعيد الدولي . ذلك أن « وجهة النظر » تتحدد بما تحفى أكثر مما يتحدد بما تكشف حقا للجسر . ومن الواضح أن هذا القصور يميز الحقبة المعنية بقدر ما يميز البنية الأساسية ؛ فلن نجدنا في شيء أن نعرف علاقات القوى إذا لم نعرف في الوقت نفسه كيف تدخل كل قوة منها في هذه العلاقات ؛ فجميع « انتهاء الدخول » (في العلاقات) يسهم في تحديد العلاقات ذاتها . ويؤدى تجزؤ وجهات النظر ، وما يترتب على ذلك من علاقات جزئية متعددة بنية العصر العامة ، إلى نشوء الأدبولوجيات المتعددة ، التي تختلف من حيث مضمونها بطبيعة الحال ، وإن كانت رجعية جميعها ، من حيث شكلها (ولن نشد من ذلك أدبولوجيا البروليتاريا إلا يوم تنظم بطريقة علمية في إطار نشاط الحزب الاشتراكي الديمقراطي) . وبغلاصة للقول هي أن الحقبة التاريخية لا تنتج أدبولوجيا تلقائية واحدة ، ولكنها تنتج مجموعة من الأدبولوجيات التي تتوقف على العلاقات العامة للقوى ؛ وتتحدد كل أدبولوجيا إذن بجميع الضغوط التي تقع على الطبقة التي تمثلها .

لقد استطاع تولستوي ، بفضل « الانقلاب الكامل الذى أحدثه في تصوره للعالم » ، أن يدخل في الأدب « وجهة نظر الفلاح السليح الذى يرمي بالنسطة الأولى » (ص ١٣٣) ، وأن يتجس من لم أبدأ فريدا يرجع إليه وحده . وينبغي لدراسة هذا الإنتاج ألا نخلط بينه وبين أي أعمال أخرى . لكن أدب تولستوي يستند إلى مذهب فكري يرجع أساسا إلى آخرين . ومن طريق هؤلاء يتحدد أدب تولستوي تاريخيا :

« ... تلك الحقبة التي قدر لها أن تنجب لمذهب تولستوي ، لا بوصفه ظاهرة فردية ، أو نزوة ، أو رغبة في الأصالة ، ولكن بوصفه أدبولوجيا خاصة بالأوضاع الواقعية التي كان فيها لها ملايين البشر خلال فترة محددة » (ص ١٤٦) .

إن علاقة تولستوي بالتاريخ في عصره لا تتحدد بوضوح القرص مباشرة ، وإنما تتحدد - على نحو غير مباشر - نتيجة لدخول أدبولوجيا يعيها طرفا وسطا لا تقوم العلاقة بلونه . فبين أدب تولستوي والعملية التاريخية التي « يعكس صورتها » (وهو تعبير يمكن أن نستطيع مؤلفا) هناك عامة الفلاحين . وإنه لعلنا نلاحظ إذن أن نرى في « التولستوية » مذهبا أصيلا (وهو حل وجه التحديد ما سبقه الفلاح البورجوازيون في ١٩١٠) . فالكاتب لا يؤلف الأدبولوجيا التي تتضمنها مؤلفاته إلا في الظاهر . وحقيقة الأمر أن هذه الأدبولوجيا قد نشأت بمزول عنه . وإنما لنجدها في كتيبه ، كما وجدها هو نفسه في الحياة . وينبغي إذن أن نلتصق أصالة أدب تولستوي خارج تلك الأدبولوجيا ، التي لم يتوقف وجودها عليه ؛ فهمته الكتب^(١٧) ليست هي إنتاج الأدبولوجيات .

وينبغي - بناء على ذلك - أن يدرس العمل الأدبي في إطار علاقات : علاقته بالتاريخ ، وعلاقته بأدبولوجيا معينة من هذا التاريخ . ولا يجوز أن نرده إلى أي من هذين الطرفين . والواقع أنه من

النظرية ؛ كما أنه ليس من الواضح كيف يمكن لثل هذه الملاحظة أن تقدم في الكتاب .

فإذا كان الكتاب يجتري من العناصر ما يمكن استخدامه على نحو مباشر في التوصل إلى معرفة علمية ، فلذلك لأنه يتضمن بطريقة تلقائية بعض البيانات التي تطابق مع الواقع مباشرة . وبذلك كحل بسهولة للمشكلة التي طرحت في الخطاب الموجه إلى جوركي في ١٩٠٨ ، ألا وهي : كيف يمكن لعمل أدبي أن يكون « حل حق » إذا كان يستند إلى ملهب فكري باطل ؟ فالإجابة هي أن رقابة الملهب تقلت منها بعض الذكريات الواقعية التي يقدوها . وبهذا المعنى يمكن أن توجد واقعية رجعية ؛ ذلك أن الواقع الذي تسمى الأحلام الأيديولوجية إلى تحطيمه لا يفتأ يطردها . لكن فكرة تصوير الواقع حل هذا النحو تصوراً ميكانيكياً فكرة غامضة ، وهي متنافية تماماً لنظرية المعرفة التي يسطها لينين في مواضع أخرى . وواضح إذن أن فكرة مثول شيع الواقع في الكتاب (فكرة الواقع الذي يلح بشبهه حل الكتاب) ليست إلا وهماً من الأوهام .

ليس في مستطاع العمل الأدبي أن يتصل مباشرة بالواقع التاريخي ؛ فينته وبين الواقع مجموعة من الحواجز أو الوسائط . فلذلك رأينا أن الأيديولوجيا أقم الأيديولوجيا ما ، تدخل بينها لتكون بمثابة واسطة أولى . كما رأينا أن بين الأيديولوجيا والكتاب الأدبي علاقة جدلية . ورأه أن السخف وتحصيل الحاصل أن يقال إن هذه العلاقة تقوم على حضور بعض عناصر الواقع في الكتاب ؛ فالكتاب ليس انعكاساً مباشراً للواقع ؛ وليس فيه إذن دلالة تلقائية (وهي نقطة مفصل القول فيها فيما يلي) ؛ وهو نتاج لعملية دialeكتيكية ذات جانبين :

- ١ - عملية تاريخية . (١)
- ٢ - أيديولوجيا ما {
- ٣ - الأيديولوجيا {
- ٤ - ؟ (٢)

ونحن نسمى الآن إلى تحديد الطرف الرابع (إذ تتصلها هي أوهام بالملحى الشيق في الكتاب) . وليس يجهدنا في حل المشكلة أن نخلط بين هذا المنصر والمتصر الأول .

ومعنى هذا أن تحليل العمل الأدبي لا يمكن أن يقتصر على حله من المقامات العلمية التي تستخدم في وصف العملية التاريخية ، أو حل مقامها أيديولوجية ؛ وإلّا ينتهي هذا التحليل أن يستخدم مفاهيم جدلية ، تسمح بتفسير ما هو أدبي في الكتاب . وهنا حل وجه الدقة يبدو أن لينين تعوزه الحيلة تماماً ؛ فهو يفتقر في الواقع إلى المفاهيم اللازمة (لكن لا ينبغي أن نغفل لذلك ؛ فالتعد البورجوازي أشد هوزاً من لينين ؛ فليس لديه إلا مفاهيم أيديولوجية) . يقول لينين ، وهو يحاول وصف تلك النظرة المبتذلة التي يسدها الكتاب بقسوة إلى الواقع التاريخي وإلى الأيديولوجيا : هذا كاتب عظيم الموهبة ؛ مصور لا نظيره ، لقد استطاع أن يصور موضوع ... إلخ . فهو يقول من كتب جون ريد (١٧) : « لقد قدم لوسعة مفيدة بالغة القيمة ... » (ص ١٨٧) . أما تولستوي ، فهو « لأنه كاتب عظيم قد عرف كيف

يستخدم من الوسائل ما هو خاص به . وقد يقال إذن إن معرفة الكتاب معرفة ضمنية ، غير واعية بمحتواها وأساليبها . لكنها لا يمكن في هذه الحالة أن تعد معرفة ؛ لأن المعرفة لا يمكن أن تستخلص من آثارها . كلا ، ولا يمكن أن يقال إنها معرفة أيديولوجية (تترك وتنتقل عن طريق الأيديولوجيا) ، إذا صح أن الأدب ينبغي أن يعرف بمزول من الأيديولوجيا التي هو في جلد منها .

وسحق لوجاز تعريف « الإدراك » الأدبي بأنه مناهل للمعرفة ؛ بأنه ضرب من المعرفة ، فإنه ينبغي أن يكون في مستطاعتها عندئذ أن نحدد علام تنصب هذه المعرفة ؛ حل إدراك أيديولوجي للواقع ، أم حل الواقع ذاته ؟ فإذا كانت الأولى ، لم يكن للأدب إلا وظيفة إعلامية (فهو ينقل مواد أيديولوجية) ، وإذا كانت الثانية ، لم يكن الأدب سوى وهاء لاستقبال للمعطيات . ومثال ذلك أن لينين ، وهو يحاول أن يحدد كيف يمكن استخدام أعمال الكتاب الشيعي إنجليهات (« مصور الحياة الريفية ») ، يقول (ص ٧٨) إنه ينبغي التفرقة في هذه الأعمال تفرقة دقيقة بين الملعب الفكري (طريقة معينة في رؤية الأشياء أو تفسيرها) ، والمعطيات (عناصر الواقع كما تتلقاها الملاحظة التلقائية) ؛ وإن بنية هذه الأعمال تطوى على تناقض ، لأن الملعب غير موافق للمعطيات . أفكروا وظيفة الأدب من حيث هو أدب ، أي ما يبقى من العمل بعد استبعاد كل ما هو مستعار من الأيديولوجيا ، هي أنه يقدم ملاحظات مستقلة عن الملعب ، تختار بأنها تطوى على مقومات المعرفة الحقيقية ؟

و إن اتخاذ المعطيات والملاحظات التي يقدمها إنجليهات أساساً للمحك على المناطق الريفية ... لن يكون أمراً شائفاً ومفيداً فحسب ، ولكنه - إلى جانب ذلك - مسلك مشروع في حالة الباحث الاقتصادي . وإذا كان العلماء يفتقرون في البيانات المستقلة من الاستقصاءات ، وفي إجابات عدد كبير من الملاك وشهاداتهم ، يرغم أنهم كثيراً ما يفتقرون إلى الموضوعية وإلى الكفامة ، وأنهم ليس لديهم أي تصور متماسك ، ولا يستدلون في آرائهم إلى أي أساس راسخ - فكيف لا يزلون في ملاحظات أجراها طيلة أحد عشر عاماً رجل يتمتع بقدره فذة على الملاحظة ، ويصدق مطلق ؛ رجل درس موضوعه دراسة كاملة ؟ . (الحاشية في صفحة ٧٨) .

لكن لينين ، إذ يبدو يبدو هذا الرأي الذي يرسى به أساس استخدام النصوص استخداماً علمياً ، يحل عمل الكتاب الباحث العلمي الذي قد يوجد كلنا فيه . ومعنى هذا أنه لا يرى في الكتاب إلا شائفاً مطلة ، ولا يرى في الوسائل الأدبية التي تستخدم في إنجهاز إلا « قدرة فذة على الحس السليم » ، أو « طريقة بسيطة وبمباشرة في وصف الواقع » ، أو - كما يقول في موضع لاحق - « في تحرمة الواقع دوناً هوائية » (ص ٧٨ - ٧٩) . والكتاب « الموهوب » إذن « شخص يلاحظ الواقع دوناً هوائية » . وتلك هي الفكرة التي ينبغي أن نتوقفنا ؛ فليس من الضروري أن تكون الملاحظة بلا هوائية لكي تكون صادقة ؛ وليس من الواضح كيف يمكن لثل هذه الملاحظة المباشرة أن تكون في حد ذاتها موضوعاً للمعرفة

لم يعرف كاتب آخر نحن إذن لم نجاوز النقطة التي بلغها إجتياز عندنا كتب يقول :

« إن الرواية ذات الانجذاب الاشتراكي تؤدي مهمتها كاملة عندما تحطم - بتصويرها الصالح للعلاقات الواقعية - الأوضاع الموروثة عن طبيعة هذه العلاقات ، وعندما تبرز عن تضيق ل العالم البورجوازي ، إذ تنطهر إلى التشكك في دوام النظام القائم ، حتى ولو لم يقدم الكاتب أي حلول ، وحتى ولو لم يتخذ موقفا واضحا » . (« عن الأدب والفن » ص ٣١٤) .

والكاتب إذن « يحسد » و « يبسر » و « يترجم » و « يعكس » و « يصور » . . . الخ - وهذه الألفاظ جميعا هي الآن مثل المشكلة ؛ فهي كلها قاصرة بدرجات مختلفة . ولا يبدو أن هذه المشكلة تختلف عن المشكلة السابقة .

الصورة في المراتة

ينبغي أن نبدا مرة أخرى بمحاولة هذه التصور القديمة من وجهة نظر جديدة ؛ فلعلنا الآن نصير لأدب تولستوي كامل بطله الحاشية ؛ كامل في حدود قصوره . ونحن نعرف الآن عم ينبغي أن نبحت في أعمال تولستوي ؛ أي عن علاقته بالتاريخ . لكننا لا نعرف يبدو كما لو كان العمل الأدبي قد أسقط من التفسير الذي نحن بصدده ، بحيث لم يبق من العمل سوى مضمونه . فلقد روعي في هذا التفسير كل شيء ، إلا كتب تولستوي وما لها من طبيعة خاصة . ذلك أن معرفة ما في أدب تولستوي ليست هي معرفة مم يتكون هذا الأدب .

ويجب إذن أن نستخلص ما في مشروع لينين من عناصر تسمح بمراجعة عمل الكاتب . ومن الواضح أن هذا الوصف الجليد لا يستغل من الوصف السابق إلا توكيدا للسير ؛ فهي متشابهة في الواقع الأمر . فالقالات التي كتبها لينين عن تولستوي تورد هذا من المفاهيم المهمة التي يمكن إذا ما وضحت ويزوت أن تكون هي المفاهيم الأساسية في النقد العلمي . ووجه الإشكال هنا أن لينين يستخدم هذه المفاهيم ، لكنه لا يطرح موضوع تيريرها نظريا ؛ إنه يطبقها بطريقة كثيرة من الخلق ، دون أن يربطها بنظرية في الأدب ، كما فعل في حالة النقد العلمي (« المادية والنقد التجريبي ») . وعلى الرغم من أن هذه المفاهيم قد ظهرت في مجال النظرية السياسية (فقد كانت مقالات لينين - كما رأينا - سياسية أساسا) ، فإننا من الممكن أن ندوس خارج مجال استخدامها في السياسة ، لكنها ، وإن استخدمت على نحو صائب في مجال بعينه ، ينبغي أن تتسلل سبيل التمهيد النظري قبل أن يتم استخدامها إلى مجالات أخرى . وذلك هو الشوط الذي ينبغي أن نطعمه الآن .

لقد تبلورت فعالية مقالات لينين أساسا في عدد من المفاهيم النقدية ، هي « المراتة » و « الانكسار » و « التعبير » . يقول لينين ، وهو في قوله هذا يعرف الأدب : « العمل الأدبي مرآة . وهو قول يذكرونا على الفور بفكرة مبتدلة أصبحت تستخدم رمزاً شمالياً الجوف

للإشارة إلى الأدب الواقعي . لكن كلمة المراتة كما يستخدمها لينين تشير إلى مفهوم ولا تشير إلى صورة ؛ وينبغي إذن أن نحدد عن طريق تعريفها على الأقل .

والواقع أن قول لينين بأن في اعتاقه لإيضاح مؤداه أن المراتة لا تصور « الشيء » في حد ذاته : « بيد أننا لا يمكن أن نصف ثباته بأنه مرآة لظاهرة ما ، إذا كان من الواضح تماما أنه لا يعكس صوريتها بصدق » . (ص ١٢١) . ومرآة الأدب ليست إذن مرآة إلا في الظاهر ، أو أنها - على الأقل - لا تعكس صور الأشياء إلا بطريقة خاصة بها . وليست المراتة المقصودة إذن أي سطح عاكس لا يواجهه شيء دون أن يسجل صورته على نحو مباشر . ولم يكن لينين يقصد فكرة المرآة التي تشبه الصورة ، وهي الفكرة التي تتبادر إلى الذهن في هذا الصدد ، وإنما كان يقصد مرآة تتعكس عليها الصور . فمن الممكن أن تكون المراتة للعين مرآة مبهمة ؟

والواقع أن علاقة المراتة بالشيء الذي يعكس صورته (الواقع التاريخي) علاقة جزئية ؛ فالمرآة في هذه الحالة تختار أو تستخب ؛ فهي لا تعكس صورة الواقع المائل بأكمله . والاختيار هنا لا يتم بطريقة عشوائية ، وإنما هو خاصة بميزة المرآة ، ومن شأنه إذن أن يساعدنا على معرفة طبيعتها . ولقد رأينا كيف تقدم أسباب هذا الاختيار . ذلك أن تولستوي لم يكن في مستطاعه ، نتيجة لعلاقته الشخصية والأيدولوجية بتاريخ عصره ، أن يكون عن هذا التاريخ إلا وجهة نظر جزئية . ونحن نعرف بصفة عامة أنه لم يستطع أن يدرك هذا التاريخ بوصفه مرحلة لورية . وهو إذن لا يستطع فهم مرآة الثورة لأنه يعكس صورتها . وإذا كان العمل الأدبي مرآة ، فمن المؤكد أنه لا يحمل هذا الوصف نتيجة لأن - علاقة واضحة بالحقبة التي « يعكس صورتها » . فتولستوي « قد حيز على نحو واضح من أن يفهم عصره » ، و « قد أساح بوجهه عنه شيء ونحو واضح » (ص ١٢١) . وليس ما نراه في العمل لأدبي مطابعا كل المطابقة لما رآه تولستوي بصفته الشخصية ، وما هو محتمل لأيدولوجيا معينة ، وصورة التاريخ في المراتة لا يمكن إذن أن تكون انعكاسا بالحقبة الحقيقية للكلمة ، بحيث تعد صورة طبق الأصل . وإنما لنعرف على أي حال أن التصور يبدل للخلق مستحيل . وإذا كنا نستطيع أن نتصرف عصر تولستوي في أدبه ، فإن هذا لا يدل على أن تولستوي قد عرف عصره بحت . إن تولستوي بمرآة علاقة إذن تراثي (أو تشبه على الأقل) العلاقة التي تربط بعض الممارين في الثورة بفتحهم ؛ فهم قد اشكروا في الثورة مباشرة ، وكان دورهم فيها فعلا ، وإن لم يدركوا نطاقها أو أسبابها (ص ١٢٧) .

ويرجع هذا أولا إلى أن الثورة ظاهرة متشابكة ، فالصراع الذي يدور فيها ليس صراعا بسيطا ، وإنما يتميز بتعدد جوانبه (انظر التحليل السابق) ؛ والعملية التاريخية تجري على عدة مستويات في الوقت نفسه ، وتشترك بعده طرق . ومن الممكن إذن الاشتراك فيها من خلال أحد أجزائها ، مع البقاء في جهل مباشر ببقيتها (وإن كان هذا الجهل ظاهريا غاما كما سترى فيما يلي) . فلقد كان في « الثورة الكبرى » عصر فلاح هو في الواقع أرواح متعصرها ، ومن طريق هذا العصر يتحدد مكان تولستوي . ويمكننا إبداء في التاريخ : « كان على تولستوي أن يعكس على الأقل بعض الجوانب الأساسية في

ويترب على هذا أن الثوري الذي يريد أن يرى نفسه في أدب تولستوي كما يراها في المرة ، ينبغي أن يجتوس من أقبال النقد الرجعي والنقد الليبرالي ، ويتبين عليه أن يعرف كيف يتصرف في أدب تولستوي المرة التي يتصفحها ، بلدا من أن يحاول أن يتشبهه بأكمله ، بحيث يصبح العمل الأدبي ذريعة للإعصاف من معتقد سياسي أو إيديولوجي . وكما سلمنا بأن أدب تولستوي ليس صورة شاملة ، ينبغي أن نسلم أيضا بأنه ليس صورة أساسية بسيطة وكاملة في حد ذاتها . وينبغي يلزام تشابك العملية التاريخية أن تعرف كيف تبرز تشابك الكتاب .

« إن صورة تولستوي العظيمة لم تشكل من المحدث ، من كتلة واحدة بلا شائبة . وإن جميع المحبين به من البرجوازيين (قد وقفوا لتكريم ذكره ، لأنه كان « وحشة واحدة » ، وإنما لأنه لم يكن كذلك » (ص ١٤١) .

والواقع أن حكم البرجوازية في أدب تولستوي ليس نائها من تصور في الفهم أو من جهل ، ولكنه ناهج من خطأ له مغزاه . فالطريقة البرجوازية في قراءة أدب تولستوي هي إحدى ثمرات هذا الأدب ، وهي محاولة تسمح لنا منذ البداية بأن نترك احتلاله .

وأول ما ينبغي أن نضلل إذن هو أن نغرق بمقالة في أدب تولستوي بين ترائين لا يمكن التوفيق بينها ، تراث ينبغي أن يرفض ، وتراث ينبغي أن يرفض (انظر ص ١٣٧) : « ما في تولستوي من عناصر تميز عن غيره لا تغير من هذه » وما فيه من عناصر ترجع إلى الماضي ولا تنتمي إلى المستقبل » . « ... العناصر التي لا ترجع إلى تراثه إلى الماضي ، وإنما تنتمي إلى المستقبل » . « ... وذلك هو التراث الذي ينبغي للبروليتاريا الروسية أن تتلفه وتدرس » (ص ١٣٠ - ١٣١) . إن تأكيد هذا للمنى لا يخلو من دلالة ، إذ يبدو أن تولستوي قد غلبت في ١٩١٠ ثورة برجوازية وثقافة بروليتارية . لكن تولستوي - كما رأينا فيما تقدم - ليس كاتباً برجوازيًا ، « ولا كاتباً بروليتاريًا ، وإنما هو كاتب فلاح . وإن أدبه ليسو - كفيها كان وجه استخدامه - كانه حاد من مركزه ، ويجرد من سماته الخاصة ، فليس له بذاته إلا علاقة ملتبسة . وهذا الانقسام الذي يوجد في داخل العمل هو نفسه الانقسام الناجم عن اندراج الأيديولوجيا فيه ، لكنها منه في ضوء :

« تستطيع الطبقة العاملة ، بدراستها أعمال تولستوي الفنية ، أن تحسن تعرف أعدائها ، في حين ينبغي للشعب الروسي بأكمله ، إذا فحص فكر تولستوي ، أن يفهم ما فيه هو نفسه من أوجه الضعف التي منتجة من أن يتشكّل سميرس نفسه » (ص ١٣٥) .

وقد عرفنا فيما تقدم أنه لا ينبغي أن نخطئ بين عمل تولستوي ، من حيث هو عمل أدبي ، والأيديولوجيا التولستوية التي لا ترجع إليه ولكنها نشأت على أرض اجنبية تمامًا . غير أن هذه الفكرة تكتسب الآن معنى جديدًا : ففي داخل العمل الأدبي تقوم بين العمل ذاته وضمونه الأيديولوجي علاقة لا تقتصر على التجاور ، وإنما تقدم على التنازع . فإذا أدركنا أن العمل الأدبي موجه في الوقت نفسه إلى فئات مختلفة من

الثورة » (ص ١٣١) . فهو إذن قد اقتصر على عنصر واحد ، وعلاقته المباشرة بالواقع جزئية بالضرورة لا من حيث مضمونها فحسب ، ولكن أيضًا من حيث شكلها ذاته ، وكل الذين اشتروا في هذه الثورة (ومن ذا الذي لم يشترك فيها ؟) قد دخلوا في علاقة مباشرة مع عنصر واحد على الأقل من عناصر الوضع الثوري . لكن هذه العلاقة لا تكون مباشرة إلا في الظاهر ، فليحدت في الواقع بذلك الوضع في عمومه . ومن الخطأ إذن أن نتمسك بفكر « عنصر من عناصر الوضع » ، و « للمشاركة في الأحداث » ، إذا انتهت بنا إلى تحليل ميكانيكي . فنصير الصورة المنعكسة بصدقه الظاهر يتوقف في حقيقة الأمر على جميع التأثيرات التي تقع عليه في الأجل القصير والأجل الطويل على السواء ، وذلك لأنه يتحدد بفضل مكانته من البنية الملقدة . ووجوده الإيجابي أقل أهمية إذن من أنه يبدو كأنه قد جرف من خارجها (١٨) - إذا صرح هذا التمييز . ذلك أن وضعه يتوقف على جميع الظروف التي أدت إلى إحداثه على نحو غير مباشر . فعمل العمل الأدبي يكون مرآة لا شيء إلا لأنه يسجل الصورة المنعكسة بما هي صورة جزئية ، لأنه يصور واقعًا ناقصًا لا يتاله إلا من خلال عناصره . وهو يمثل مكانته للميزة لأنه لكي يحقق مهمته ليس في حاجة إلى أن يعبر بجميع العوامل ، فهو يقتضي بإثبات ضرورتها ، بحيث يمكن أن تقرأ هذه الضرورة فيه . مهمة النقد العلمي هي إذن الاضطلاع بهذه القراءة . وإذا كان بسطاح مرآة الأدب أن تربنا ذلك ، فلأنها ليس من مهمتها أن تعكس بطريقة آلية صورة لا بد أن تكون عمية (ولا تستحق إلا أن ترفض) ، أو أن تكون أداة للمعرفة (فلمعرفة أوداعها التي تلي بإغراضها) . إن للمرآة في هذه الحالة بمثابة كاشف لاختفى عنه . وظيفته النقد هي إذن أن ساعدنا على أن نستخرج ما تنطوي عليه الصور في المرآة .

وينبغي إذن أن نلتصق سر المرآة في شكل الصورة التي تعكسها كما تبدو فيها : كيف يمكن لها أن تبين الواقع التاريخي دون برهان ، بحيث تبين جوانبه الخفية دون أن تشير إليها صراحة ؟

وبذلك نكتسب مفهوم المرآة معنى جديدًا إذا استكمل بفكرة التحليل (الذي يبرز الطابع الجزئي في الصورة المنعكسة) . لكن فكرة التحليل هذه لا تلخو هي ذاتها من الغموض ، لأنها توحى بأن الواقع نتاج لعملية لجميع (مترجم) . وينبغي أن يفهم هذا التحليل بحيث لا يستقيم للواقع من ما في الواقع من تشابك . ولا يمكن إذن أن يقال إن الواقع يبدو في المرآة متجزئًا ، فالصورة التي تعرضها المرآة جزءة هي ذاتها . وهي يفضل تركيبتها هذا توحى بما في الواقع من تقسيم . والأدب الذي أنتجه تولستوي ليس عملًا متجانسًا ، وليس فيه من الاتصاف والصفاء والرحمة ما توحى به للصورة الناتجة من الاتكساف . فهو ليس وحدة واحدة . فلذا رأينا فيه هذه الرحمة ، كما بذلك نضلع عليه ضرورة مثالية ، ونرفض فهمه ، كما يحاول النقد الليبرالي والبرجوازي (ص ١٤٧) . فلنعد إذن إلى الفكرة التي مزداها أن المرآة ليست سطحًا عاكسًا بسيطًا . ذلك أن أدب تولستوي هو نفسه مركب من عناصر . وكما رأى فرويد أن تفسير الحلم يقتضى رده أولاً إلى عناصره التي يتألف منها ، يقول لنا لينين أن العمل الأدبي لا بد أن يدرس بهذه الطريقة ، فلا نخلع عليه وحدة وهمية ، وإنما ينبغي أن ندرسه في تقسيمه الضروري والخفي .

كانت القراءة مزدوجة بمعنى أقوى في هذه الحالة ؛ لأننا يقرأ في اثنين كتابها صافية . فمثل صوابها ناتج إذن عن التناقضات .

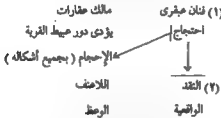
ولذلك كان ينبغي أن ننقص الصدق في أدب تولستوي - فهو لا يد أن يمتري على شيء من الصدق شيء يمكننا أن نعرف الحقيقة به - فيها ينطوي عليه من صراع . ويمكن أن نقول بعبارة أدق إن مضمون العمل الأدبي لدى تولستوي يتعلق على نحو ما بالتناقض . يقول لينين في هذا الصدد : إن عمل تولستوي عظيم لأنه يعكس صورة لتناقضات عصره . فهل يعني هذا أنه يصور بالكامل جميع عناصر الصراع ، بحيث ينتج من ثم ، أو يتفعل ، صورة للتناقض ؟ إن القول بهذا يعني إنكار عمل تولستوي من حيث هو عمل أدبي ؛ يعني التضحية به من أجل تفسير لا يرضى إلا الحاجة المباشرة . فمن الواضح أن تناقضات العصر تظم ، وينبغي أن تبقى دائما ، خارج نطاق العمل ؛ لأنها من طبيعة أخرى تختلف كل الاختلاف . فإذا كان في العمل تناقض ، فلأنه لا يكون تناقضا من نوع آخر ، وأن ينضج لقوانين أخرى خاصة بنوع الطيف من الانفعال^(١٩) .

إن السؤال التقني كما يصوغه لينين هو كما يلي : ماذا نرى في المرآة ؟ والجواب هو أن لا نراه في المرآة علاقة ما بالتناقض . فلنقل مرة أخرى إن المرآة لا تعكس صورة الأشياء ؛ لأنها لو فعلت ، لكان معنى ذلك أن بين الصورة والشيء علاقة من الصائغ الميكانيكي . إن الصورة في المرآة خداعة ؛ لأن المرآة لا تترنأ إلا علاقات التناقض ؛ فهي من طريق الصور التناقضية تعرض أو تستحضر ما في العصر من تناقضات تاريخية . وهو ما يصفه لينين أيضا بأنه وأوجهه النفس والضعف في ثورتنا . وعمل المرآة يتم إذن على النحو التالي :

أوجه النفس التاريخية - تناقضات الكتاب
انعكاس في المرآة .

فلنحاول الآن تعميم هذه الأطراف ؛ أي تعميم التناقضات المعنية . إن تعميم التناقضات الواقعية السائدة في حبة تاريخية ما يثير مشكلات أخرى لا حاجة بنا إلى أن نتم بها هنا . لكن ماذا عساه تكون تلك التناقضات التي ينضجها أدب تولستوي ؟ وما علاقتها بالتناقضات الواقعية ؟

لقد خصص لينين كل المرحلة الثالثة من مقاله الأول (ص ١٢٢) لحصر التناقضات في عمل تولستوي^(٢٠) . (على أن يفهم أن العمل مأخوذ هنا بأوسع معانيه ؛ فهو يشمل كل ما صفعه تولستوي ؛ أي كتبه وملعبه الفكري وتأثيره) :



ينطوي التناقض الأول على علاقة بين عمل تولستوي بقدر ما يتحدث بمبادئ جمالية ، والوضع الواقعي لتولستوي بقدر ما يتحدث الذات (التي تتحدث ؟) في قصصه . لكن هذا الطرف الأخير في علاقة التناقض متناقض في حد ذاته ؛ لأنه ينطوي على الصراع بين الوضع الطبيعي

القراء - ولدينا الآن مثال جليل على ذلك ؛ فقد رأينا لترنا أن العمل الأدبي ملك للطبقة العاملة ، في حين أن المذهب الفكري وسيلة للفهم بالنسبة للشعب الروسي بأكمله - وجعلنا أنفسنا يقرأ الفكرة نفسها ، ألا وهي أن العمل الأدبي في أعين أصحابه غير متسق . هناك إذن عدة مزايا ؛ والصورة التي تقدمها ليست متكاملة ؛ والكتاب بجزائره المتعددة يث أغواء مختلفة .

لكن المشكلة الكبرى في هذا الصدد هي أن نتحاشى تفسير هذا التعدد ، كأن نعوذ إلى العمل مثلا أنه يجمع بين عدة دلالات . فلنتظر على الفور في المثال الأساسي في هذا الصدد . لقد كتب لينين في مقاله الأول (١٩٠٨) يقول :

« وعلى ذلك ينبغي أن نحكم على التناقضات التي تنطوي عليها آراء تولستوي ، لا من وجهة نظر الحركة العمالية المعاصرة ، والأشتركية المعاصرة (فذلك حكم ضروري بطبيعة الحال ، ولكنه غير كاف) ، ولكن من وجهة نظر حركة الاحتجاج على الرأسمالية المضاعفة ، وعلى الدمار الذي حاق بالجماعات وقد جردت من أراضيها ؛ وهو الاحتجاج الذي كان لابد أن يصدر عن الريف الروسي بسلطته الأبوية » . (ص ١٢٣) .

وبعد ذلك يعاين كتب لينين في مقاله الثانية :

« وليس من الممكن إذن أن نصيب في الحكم على تولستوي إلا بتأخذ وجهة نظر الطبقة التي أثبتت ، بدورها السياسي ، وكفاحتها في أول تسوية لهذه التناقضات إبان الثورة ، أن دورها هو دور القائد في كفاح الشعب من أجل الحرية ، وفي تحرير الجماهير المستغلة ، التي أثبتت ارتباطها الدائم بقضية الديمقراطية ، وقيادتها النضالية ضد ضيق أفق الديمقراطية البورجوازية (بما في ذلك ديمقراطية الفلاحين) وقلة شأنها . إن ذلك الحكم ليس ممكنا إلا من وجهة نظر البروليتاريا الاشتراكية الديمقراطية » . (ص ١٢٩) .

إن التعارض بين هذين الرأيين هو من الوضوح بحيث يبدو مثيرا للمرح لأول وهلة . ذلك أن لينين يقترح علينا في واقع الأمر أن نصدر على تولستوي « حكمين صائبين » ؛ أحدهما يستند إلى الوجهة نفسها التي نحدد نظرية تولستوي ؛ والثاني ينكر على العمل الأدبي اكتسابه الدان الزائف ، ويفضحه في مواجهة حاسمة . لكنه لا يجوز لنا على الإطلاق أن ننفق موقف الاختيار بين هذين الحلين ؛ فيها لا يتعارضان في نهاية المطاف إلا في نطاق ترددها وارتباطها الضروري . ذلك أن تولستوي لا يتقدم إلينا بوصفه كاتباً إلا لقدرة العمل الأدبي على أن ينطوي على ترويح عند . وهو عند لأنه يرى به من جهة إدراج المعنى . فالانزلاق من وجهة نظر إلى أخرى في داخل أعمال تولستوي ليس تحولاً بين « إما أو » ؛ على نحو غير مفهوم ؛ وإنما هو التحول الذي يقتضيه « الطرفين معاً » ؛ بحيث يوصلنا على وجه التحديد في نطاق تناقضهما . وهكذا تنتهي مرة أخرى إلى فكرة القراءة المزدوجة ، وإن

وإنما هي سبب وجوده بصفة إتي لا يوجد له بلوثا ، أي من حيث هو شيء فريد . والمرأة مميزة بسبب مالا تمكسه ، بقدر ما هي مميزة بسبب ما تمكسه . وليس للقدم موضوع حقيقى سوى غياب بعض الصور أو التسميات . ومرأة الأدب مرآة عميلة في بعض جوانبها ، لكنها مرآة أيضا بحكم عملها .

ولما كان العمل الأدبى ينتج في طرف متناقضة ، فإنه يقوم على انعكاس الصور وغيابها في الوقت نفسه (وهذا هو الانعكاس الذى يعنينا) ؛ ولهذا كان العمل الأدبى متناقضا في حد ذاته . ولا ينبغي أن يقال إن تناقضات العمل انعكاس للتناقضات التاريخية ؛ والأحرى أن يقال إنها ناتجة عن غياب هذا الانعكاس . وهكذا نرى مرة أخرى أنه لا يمكن أن يقوم بين الشيء وصورته وتعاين بطريقة آلية ؛ فالتعبير في هذه الحالة لا يعنى نسخا مباشرا (بل لا يعنى معرفة) ؛ وإنما هو تشكيل غير مباشر ، ينتج عن قصور النسخ . والعمل – بناء على ذلك – معنى يفتى بلغراضه ، وليس في حاجة إلى أن يستكمل . وهو معنى ناتج عن ترتيب الانعكاسات الجزئية في داخل العمل ، وعن نوع من تملد الانعكاس . ومهمة القارئ هي إظهار هذا المعنى .

ومفهوم التمييز أقل إيمانا إذن من مفهوم الانعكاس . فهو يسمم بتحديد بنية العمل كله بوصفها تعارضا يقوم على نقص . والتناقض أو النقص ، مثلا عمل تولستوى ، ويحدد مبناه بصفة عامة . وينتج الديالكتيك في الكتاب (وإيمانا بذكرنا هنا فكرة بريغت عن ديالكتيك المسرح) عن العلاقة الديالكتيكية القائمة بين الكتاب ووالدالكتيك الواقعى (أى العملية التاريخية) . والجدل (أو التعارض أو الصراع) كما يبدو في الكتاب هو نفسه أحد أطراف الجدل الواقعى . ولذلك لا يمكن للتناقضات التى في الكتاب أن تكون هي تناقضات الواقع ، وإنما هي ناجمة عنها بوصفها محصلة عملية لعملية ديالكتيكية من التشكل ، تتدخل فيها الوسائل الخاصة بالأدب . إن تولستوى بمثابة مترجم للتناقضات التاريخية في الواقع ، والمترجم هو من يحل موقعا مركزيا في علاقة من التبادل . وتولستوى يقدم إلينا التاريخ ذاته بأعماله الأدبية ، لكنه لكى يعنى ذلك ، يقدم نفسه (أو أنه يوضع ، فيها سبان) في داخل الجدل التاريخى . وهو إذ يفتى على هذا النحو في مركز التبادل ، يستكشف السبل المزدوجة إلى اقتصاد جنيدية (٣٣) .

بقى أن نفهم كيف تتم هذه « الترجمة » ؛ أى أن نعرف أطراف الديالكتيك في الكتاب . ما الطرفان اللذان يظهر التناقض بينهما في عمل تولستوى ؟ ثمة إجابات مختلفة عن هذا السؤال : بين الأيديولوجيا (بما هي صورة) والعمل (كما يتحدد بناء على علاقته بالأدب) ؛ بين الأسطة المحروقة بطريقة واقعية ، والإجابات القديمة بطريقة مثالية ؛ بين معطيات الواقع ، والملاحظة التى تؤلف بينها . لكن جميع هذه الإجابات ترتد على نحو لا يفلح من لفارقة إلى إجابة واحدة ، هي أن لينين إذ يتحدث عن التناقضات في عمل تولستوى يعنى دائما تناقضات الأيديولوجيا :

« إن التناقضات في انعكاس تولستوى مرآة حقيقية للظروف التاريخية التى لعب فيها الفلاسون دورهم التاريخى في أثناء لورتا » . (ص ١٢٤) .

إن الكتاب لا يستقبل في داخله المضمون الأيديولوجى إلا بين

لتولستوى (علاقته بحكم مولده بالتاريخ) ، ووضعه الأيديولوجى (الذى مكته من أن يظل علاقته بالتاريخ من حالته الطبيعية) . وذلك هو التناقض الذى يتوقف عليه إنتاج الكتاب ؛ لأن تولستوى ليس لديه من سبب لتغيير علاقته بالتاريخ سوى رغبته في أن يصبح كاتباً ، ولأن وعظه يبقى وعظاً عن طريق الكتاب . فالتناقض الأول يقوم إذن بين الكتاب نفسه وظروف إنتاجه (للتناقض) . أما للتناقض الثانى الذى صيغ برغم وحدته في ثلاث صور مختلفة ، فهو يحدد مضمون العمل الأدبى ذاته . ويرتبط على ذلك أن التناقض يحتاج الكتاب من الداخل والخارج على السواء .

والتناقضات « صارخة » ، أى أنها من الموضوع بحيث لا تكمن في الكتاب كمكون البنية الخفية (٣٤) . وعلى مع ذلك غير ظاهرة ؛ لأن أدب تولستوى يحدثنا عنها دون أن يعطى بها . إنها متضمنة في العمل الأدبى ، لكنها لا توجد فيه بوصفها مضمونا من بين مضموناته الصريحة . فلا توجد في العمل الأدبى هذه الصفة إلا بعض التناقضات الواقعية (ومثال ذلك : التناقض بين العنف السياسى وموهبة القضاء التى يبدنها تولستوى) . إن التناقضات المذكورة تحدد بنية العمل بأسره ؛ فهي تشكل بحيث يقوم على أساس من عدم الاتساق (٣٥) .

إن هذه التناقضات تحدد طبيعة عمل تولستوى ؛ لأنها تقدر له حدوده ومعناه على السواء ؛ وهذا المعنى لا يفهم إلا في إطار هذه الحدود . والحدود المعنية هي أن تولستوى لم يستطع أن يتوصل إلى معرفة كاملة بالعملية التاريخية (ولما كانت معرفته ناقصة فلها ليست إذن بالمعرفة) . أما المعنى ، فهو أن الحدود ضرورية ما دامت والتناقضات ليست وليدة المصادفة (ص ١٢٣) . ومن الممكن ، بالنظر إلى هذا المعنى الذى يتوقف على الحدود ، وإلى هذا المضمون الذى يتحدد بعوامل خارجية ، أن نقول إن عمل تولستوى مميز ؛ لأنه يتحدد بفضل علاقته بشيء آخر . وهكذا تكشف مرة أخرى ، والتناقضات كمنهجية ، شيئا عرفناه فيما تقدم . فلقد رأينا أن العمل الأدبى لا يمكن أن يتضمن أيديولوجيا لا تنتمى في حد ذاتها إليه إلا إذا وضعها في علاقة من الاختلاف مع نفسه ؛ وهذا نحن نرى الآن أن العمل الأدبى لا يمكن أن يوجد إلا إذا أدخل في ذاته هذا المتغير الغريب الذى يؤدى إلى تفجير التناقض في داخله .

ولما كان العمل الأدبى « تسميرا » من ظروف متناقضة ؛ فإنه يحكم طبيعة المجزأة (فهو يفتى في كثره من العناصر المتضاربة ، أو التى يمكن حل الأكل تحليلها) ، لا بد أن « يعكس » جميع التناقضات التاريخية التى تلعب الوضوح التاريخى بطابع النقص . لا ينبغي الخلط بين هذه المجموعة من التناقضات وأى تناقض يعينه (مثل أى من التناقضات التى يعصفها تولستوى وصفا صريحا) ، أو بينها وبين التناقض البسيط العام الذى قد ينجم من محصلة التناقضات الأخرى جميعا . وهكذا يمتاز العمل الأدبى بأنه يقدم عن التاريخى التشاك نظرة كاملة بطريقته الخاصة ؛ فوجبه نظرة دالة على نحو كامل . ولقد رأينا فيما تقدم أن طبيعة العمل الأدبى تتحدد بما ينتميه ، أو يطلعه الجزئى . فخلل الآن إلى العمل الكامل ، أى أنه ولف معنى خاص به . وليس ثمة تعارض بين هذين القولين ؛ فهما في واقع الأمر متكاملان . ذلك أن العمل ليس ناقصا بالمقارنة مع عمل آخر تد له جوانب التفتى بوصفها هي لوجه المضمون . فأوجه النقص هذه لا تآل منه ،

تناقضه على الفور ، بحيث لا يوجد المضمون فيه إلا في إطار من التنازع . ولذلك فهم كيف يبرجذ تناقض في « الأفكار » ، وتناقض بين الأفكار والكتيب الذي يقدمها .

وليس هناك ما يدعوا إلى أن نطاول القول في تناقضات الأفكار ، لأنها بسيطة الشكل . فهي تقدم أسساً على ما هناك من اقتران وتعارض بين الاحتجاج الشديد وموقف قوامه الإحجام ، على التولستوي في تمزيقها بين الأتباع والسياس . ونحن نعرف أن هذا الأزدواج لا يرجع إلى تولستوي بصفة خاصة ، وأنه أساساً من عمل « ملايين وملايين من الناس » ، إلى جماهير الفلاحين :

« . . . إن تولستوي يمتدح وجهة نظر الفلاح الساذج الذي يؤمن بالسلطة الأبوية ؛ وهو يمر في نقده على مذهبه الفكري عن سيكولوجية هذا الفلاح . فلذا فقد تولستوي يتميز بشدة عاطفته والفعالة وقوة حجته وجويته وصلته وجرأته في سعيه إلى « أن يصل إلى الجذور » ، وأن يكشف الأسباب الحقيقية لشقاء الجماهير . فلأن هذا النقد يتم بحق ما حدث من تحول عنيف في آراء الملايين الفلاحين على أثر مجرهم من ريقة العبودية ، وإدراكهم أن هذه الحرية إنما تأتي أشكالاً جديدة من الفتلانج هي الحروب ، والقتل جوماً ، والحمية دون ماوى بين مصالحيك اللذين . . . ولقد كان تولستوي أميناً في وصفه لمشاعرهم ، بحيث أدخل في تعاليمه ذاتها سياساتهم ، وبندهم من السياسة ، وتصوفهم ، وغميختهم في اعتزال الدنيا ، و « عدم مقاومة الشر » وسخطهم سخطاً حاراً له ولا قوة على الرأسمالية و « سلطة المال » . وهكذا تغلغل في فكر تولستوي احتجاج ملايين الفلاحين ويسأهم « (ص ١٢٤) .

معنى هذا أن المرأة تصور وجهة نظر الفلاحين بجمع عناصرها . ومن طريق هذه الصورة تبدو العناصر المذكورة متناقضة . بغي أن نعرف ماذا تعني عندما تحدثت عن التناقضات الأيديولوجية ، ومعنى يقين لنا أن نعمل ذلك .

إذا بحثنا طبيعة الأيديولوجيا بصفة عامة^(٢٤) ، يدا لنا سريعاً أنه من غير الممكن وجود تناقض أيديولوجي . هذا إلا إذا وضعنا الأيديولوجية في تناقض مع نفسها ؛ إلا إذا حللت التناقض إليها في إطار حوار أيديولوجي بدوره . فالأيديولوجيا بهمكم تعريفها لا تصورهما الإجابات في نقاش تناقض ، لأنها مهابة لذلك ، فهي ما وجدت إلا لتسحر كل أثر للتناقض . والأيديولوجيا من حيث هي أيديولوجيا لا تنهار إنز إلا إذا واجهت الأسئلة الحقيقية . لكن حدوث ذلك يقتضى أن تكون الأيديولوجيا عاجزة عن سماع هذه الأسئلة ؛ أي أن تكون عاجزة عن ترجمتها إلى لغتها الخاصة . فلما كانت الأيديولوجيا حلا زائفاً لنقاش حقيقي ، فلما في نظر نفسها سدينة دائماً من حيث هي إجابة . ولهمم أيديولوجيا لا يمكن أن تعجب أيدياً عن السؤال المطروح . فهي كاملة لأنها فاعلة على أن تطيل بقاها يرغم تنصها . وهي من ثم على خطأ ، ودائماً يتهددها خطر أساسي لا يمكن أن تواجهه على حقيقتها ،

الا وهو فقدان الواقع . وليس من الممكن للأيديولوجيا أن تصدق مع نفسها إلا بقدر ما تبقى إجابة غير شافية عن السؤال الذي تتخله أساساً لها ، وحيث تتصل بها في الوقت نفسه . ونقطة الضعف الأساسية في أي أيديولوجيا هي أنها لا تستطيع أبداً أن تترك نفسها حدودها الحقيقية ؛ فهي على أفضل تقدير تستطيع أن تترك هذه الحدود عن طريق مصدر آخر ، أي نتيجة لحدوث جدي فساد ، وليس نتيجة لحدوث مضمونها بصورة سطحية . وهذا يستثنى عن نقد الأيديولوجيا بقدر ما هو أيديولوجي .

فلنقل إذن إن الأيديولوجيا ليست مغربة عن نفسها ، أو متناقضة مع نفسها ، بقدر ما هي أسيرة . ولكن أسيرة أي شيء ؟ إذا اجبتنا بأنها أسيرة ذاتها ، وقننا في الوهم وفي التناقض الزائف . والأصح أن نقول إنها أسيرة حدودها ، فهذا أمر مختلف ؛ وهو ليس بالأسر الواضح . الأيديولوجيا سجيبة ، ونطوؤها أنها تدعي أنها غير محدودة (أي أن لديها إجابة عن كل سؤال) داخل حدودها . ولذلك كانت الأيديولوجيا عاجزة عن أن تكون نسفاً لكريا ، فلذلك هو شرط ظهور التناقض (إذ لا يمكن أن ينشأ التناقض إلا داخل نسق يخضع لبنية عديدة ، وإلا اقتصر الأمر على وجود تعارض) . والأيديولوجيا كل زائف لأنها لم تعد لنفسها حدودها ؛ لأنها لا تستطيع أن تواجه بالفرق مواقع حدودها . فهي قد فلتت هذه الحدود ، لكنها تتركس وجودها لسياس هذه الحياة الأولى . وهذه الحدود المقروضة التي تدوم وتظل كاملة أبداً ، هي سبب التناظر المتأصل في بنية كل أيديولوجيا ؛ التناظر فيها بين انتفاصها الظاهر وانتفاصها الباطن .

من هنا كانت الحلفة الأيديولوجية التي تركزت عليها حقا كل أشكال التعبير وكل المظاهر الأيديولوجية ، هي في صميمها خلفية صامتة لا تين ، بحيث يمكن أن يقال إنها غير فاعية . ولكن ينبغي أن نؤكد أن هذه الحلفة غير الواعية ليست معرلة صامتة ، وإنما هي جهل كامل بنفسها . فلذا صمتت ، كان صمتها حياً لا يمكنها الحديث عنه . وهابنا إذن أن نحفظ لعبارة « الحلفة الأيديولوجية » كل ما تنطوي عليه من إيمان ؛ فهي تشير إلى ذلك الأفق الأيديولوجي الذي لا ينفذ والذي لا يتخطى إلا لأن هناك دوماً قصة تروي ، كما أنها تشير إلى ذلك الفراغ الذي يقوم عليه بناء ما هو أيديولوجي ذاته ، والذي يستمد منه مكانته . ولما كانت الأيديولوجيا تشبه علماً يدور حول شمس كبرى لكنها خالية ، فلما تكونت عما لا تستطيع الكلام عنه ؛ فهي توجد لأن هناك من الأمور ما ينبغي الصمت بشأنه . وبهذا المعنى يمكن للبين أن يقول : « إن صمت تولستوي فصيح العبارة » .

فلذا استجبونا إحدى الأيديولوجيات أو حقتنا معها ، أمكن في نهاية المطاف أن نكشف حدودها ؛ لأننا لنفها كما لو كانت حقيقة لا يمكن تحطيمها ؛ فهي موجودة ، لكننا لا نستطيع أن نلغها إلى الكلام . وينبغي إذن لكي نعرف ماذا تريد الأيديولوجيا أن تقول ، أن نغير ما تعنيه ؛ أن نخرج من نطاقها ؛ أن نواجهنا من الخارج فنسعى إلى إفساد الشكل على مالا شكل له . ولا يعني هذا أن نحاول وصلها ؛ فلن نتيين أعراض ضعفاً من إجاباتها ، وهي التي يمكن دائماً أن تتسلل في اتساق لا يباب ، ولما نتيها من الأسئلة التي لا نجيب عنها .

فلذا قال لينين إن « أفكار تولستوي مرآة لأوجه الضعف وجوانب

يشتركان في بعدهما عن الأيديولوجيا-المعلم بلنى الأيديولوجيا ويحسوها ، أما العمل الأدبى فإنه يشكل فيها إستخدامها . ولئن كان من الممكن تصور الأيديولوجيا في شكل مجموعة غير منظمة من الدلالات ، فإن العمل الأدبى يفتح قراءة هذه الدلالات بطريقة معينة ، إذ يربط بينها على علاقات . ومهمة النقد هي أن يعلننا كيف نقرأ هذه العلامات .

وبذلك يبدو أننا قد استغنينا من مفهوم المراتة من معان . ففى المراتة تلتقى الانتماءات التى تشكل على سطح أسمى ، تماما كما تشكل الألوان فى اللحظة المناسبة فى شكل لوحة على قماش الرسم . ولينين يعلننا أن النظر فى المراتة ليس بالأمر البسيط ، فقد حرص على أن يتناولها بالدراسة التفاحصة .

لقد حدثنا ديديرو فى الإضافة^(٣٦) التى كتبها له رسالة عن العميان « من فتاة عمياء هى الأنسة صى سالتريك ، فقال : وكانت تخرج أحيانا تخطف أمام مرآة وترتدى ملابسها وتحاكى كل ملامح المراتة المنسوب إذ تشاهد أسلحة إفرانها . وكانت محاكاتها من الدقة بحيث كانت تثير الضحك » . لكن يسن أن نعلق أحيانا عن هذا الضحك . فلذا كان الأمر لعبا ، جاز لنا أن نتسامد عن تميز عليه الحيلة : أهو المراتة التى تجيب ، أم هو من يعتقد أنه يعبر العمياء لأنه يرى صورته فى المرآة . لكن الشخص الذى لا يصر هو سيد الموقف فى هذه اللعبة ، فهو قربة من صورته ، وهى تتحكم فيها . كما حدثنا ديديرو عن الفتاة نفسها فقال : « كان يستطيعها إذا سمعت الغناء أن تميز أصواتا مسرارة وأخرى شقراء » . فلذا كان هذا تميز الأبعاد ، احتشدت إلى نزع أوثق من النظر . وكانت تقول عند تقديم الليل أن ملكتنا يشرق على نايته ، وإن ملكتنا يوشك أن يبدأ » . بقى أن نعرف ما إذا كان الليل ، ذلك و الملك ، الذى يرمز الصور ، يؤدى إلى اختفاء الصور أم يحفظها . وليس من قبيل المصادفة أن ذن و رسالة عن العميان « تنهى بنا . عند الحديث عن حالة سوندرسن الشهير- إلى علم للانتماءات . « سائته تمنى المراتة بالنسبة إليه ، فأجاب قائلا : إنها آلة تظهر الأشياء على مسافة من الأشياء ذاتها ، فهو كيدي ، لا يتبين عمل أن أضواء بالقرب من شيء مسا لى أحسه و^(٣٧) .

و آلة تظهر الأشياء على مسافة من الأشياء ذاتها . ذلك أن المراتة تضفى على الأشياء أبعادا جديدة ، تعمقها تصورها بحيث تبدو مبانة لنفسها . إنها توسع نطاق العلم ، لكنها -بالإضافة إلى ذلك- تمسك به وتضيقه وتزفقه . ولها يكتمل الشيء ويتصدع فى الوقت نفسه . وإذا كانت المراتة تبنى ، فإن البناء فى هذه الحالة مضاد لعملية التكوين ، فهو لا تشر الشيء ولكن تحطمه . ومن هذا التصدع تتبثق الصور تصور العالم وقراءه ، وتظهر وتختفى ، ويعبده التشويه فى لحظة التشكل ذاتها . ومن ثم كان الحرف القلقل يذاه المراتة الحرف من أن ترى العين نبيها شيئا آخر ، وإن ظل هو الشيء نفسه .

وبهذا المعنى يمكن وصف الأدب بالمرآة : فهو إذ ينقل الأشياء من مواضعها يحفظ بصورها ، وهو يسطح سطحه الرقيق على العالم وعمل التاريخ ، وهو يتحررها ويصلبها ، وفى أعقابها تنشأ الصور .

القصور . . . فإن هذا يعنى أن الصورة التى فى المرآة ليست من طبيعة أيديولوجية تماما . ولابد أن حدثنا ما قد وقع فيها بين الأيديولوجيا والكتاب الذى يعبر عنها ، وليس البعد بينهما من قبيل الباقية للمجردة . فلذا كانت الأيديولوجيا فى حد ذاتها تبدو دائما مختلفة وحافلة ، فلها ، بوجودها فى الرواية ، تبدأ فى البرج يلوجه النص فيها ، وتظهر فى حجمها الحقيقى ، إذ تشكل فى صورة مرئية . ففى الكتاب ، وعن طريق الكتاب ، يصبح من الممكن الخروج من مجال الأيديولوجيا الثقافية ، من الوعى الزائف بالذات والتاريخ والزمان . ذلك أن الكتاب يرسم للأيديولوجيا صورة معينة ، يضفى عليها من القسمة ما لم يكن لها ، ويبينها . وهو من ثم يواجهها ضمنا بوصفها موضوعا ، بدلا من أن يجهاها من الداخل وكأنها وعى داخل . إنه يستكشفها (كما استكشف بلزك بارس فى « الكوميديا البشرية » مثلا) وهو لا يتجاهل لامتحان الكلمة المكتوبة ، تلك النظرة للترعة التى تقتضى كل ما هو ذاتى ويظهره على شكل موقف موضوعى . إن الأيديولوجيا الثقافية التى يجب الناس فى إطارها (والى ليست ثقافية فىل نتج ، ولكن لأن الناس يعتقدون أنهم يكتبونها على نحو تلقائى) لا تنعكس فى مرآة الكتاب انتماءها ؛ ولكن الكتاب يشبهها ويقابلها فيجعل داخلها خارجها ، لأن صياغتها فى عمل أدب يكسبها وضعها آخر غير وضعها بوصفها حالة من حالات الوعى . فلما كان الفن ، أو الأدب على الأقل ، يمتزج بطبيعته الرؤى الساذجة للعالم ، فإنه يعمل من الأسطورة والوهم موضوعات مرئية .

إن أدب تولستوى موجه نحو عملية من النقد الاجتماعى المعيم ، ولكنه يضع فى متناولنا ، إذا تجاوزنا هذه الاستجابة بما فيها من أروحية فكر جمية ، مسألة تاريخية خصها بالاهتمام . ومن المؤكد إذن أن العمل الأدبى يتجسد بعلاقاته بالأيديولوجيا ، لكن هذه العلاقة ليست علاقة من التشابه (كما يحدث فى حالة الصورة المطابقة لأصلها) ، وإنما هى ذاتها علاقة من التناقض بلرجة أو بأخرى . فعمل الأدب يتألف ضد أيديولوجيا ما ، بقدر ما يتألف انطلاقا منها . وهو يسهم على نحو ضئى دائما ، فى فضحها ، لأنه - على الأقل - يرسم حدودها . ومن ثم كان بطلان أى محاولة لإزالة الزيف ، فى حالة الأعمال الأدبية ، فهو تقوم بحكم طبيعتها ذاتها على هذا المعنى .

ولكن لا ينبغي أن يقال إن الكتاب يعبر حوارا مع الأيديولوجيا ؛ فلكل أسوأ طريقة ممكنة للوقوف فى حائلها . ومهمته - على عكس ذلك - هى أن يعرض الأيديولوجيا فى صورة غير أيديولوجية . فلذا استعنا بالتفرقة الكلاسيكية بين الشكل والمضمون - وهى تفرقة لا يجوز تعميم استخدامها - أمكننا أن نقول إن للعمل مضمونا أيديولوجيا ، ولكنه يخلع على هذا المضمون شكلا عسدا . وحتى لو افترضنا أن هذا الشكل أيديولوجى بدوره ، فإن هذا الاضواء من شأنه أن يؤدى إلى تصدع الأيديولوجيا داخل نطاقها ذاته . وليست الأيديولوجيا هى التى تتخذ من نفسها حائط مضمونا للضكير ، ولكن حصل المراتة يحدث فى داخلها تقصصا كائشها ، فيظهر ما فيها من اختلافات وتناقض ، أو ما فيها من علم اتساق نى دلالة .

وبذلك يمكن تقدير الفجوة التى تفصل العمل الفنى عن المعرفة الحقيقية (المعرفة العلمية) ، وإن كانت تغلرب بينها أيضا ، لأنها

اهاوش :

(١) انظر في هذا المصد :

Claude Prévost, *Lezine, la Politique et la Littérature*

(Littérature, Politique, Idéologie, Paris, 1973)

Lezine, *Sur l'art et la Littérature*, Paris 1975.

(وهي مجموعة من النصوص ، اخترها ولخصها : Jean — Michel , Palmer , انظر على وجه التحديد تقديم بالير فالتا لزين من تولستوي في المجلد الثالث من هذه المجموعة .)

(٢) انظر خطاب إنجلترا إلى مارجريت هاركيس هاركنس Margaret Harkness ، الذي ترد مقتطفات منه في :

Meynard Solomon (ed), *Marxism and Literature*, Brighton, England, 1979, pp. 67-69. (٢)

(٣) انظر الترجمة الفرنسية لـ كتابات مسكوكو ، لفركانش :

(٢) — Georges Lakaë, *Ecrits de Moscou*, Paris 1974.

(٤) انظر الترجمة الإنجليزية لكتاب مائري في من أجل نظرية الإنتاج الأدبي ، التي انشغل بها Geoffrey Wall في كتابه : *A Theory of Literary Production*, London 1978.

(٥) إنه إلى غير العتبة أن تكون للأيدولوجيا في نظر مائري قيمة تجاوزه التاريخ ، فلذا لا يمكن ثمة عيباً طبيعياً ، بل أن للحصول أن يكون هذا الرأي الذي يلقيه مائري على نحو عام نائماً عن تأثير التوسير ، ذلك أن للأيدولوجيا في نظر هذا الأخير قيمة تجاوزه التاريخ بمعنى من النظم . فهو يرى أن جميع الأيدولوجيات تؤدي — يبرهن اختلافها بحسب للنشأ والمصدر — وظيفة واحدة ، وهي أنها تحرك الأسلاك إلى « ذوات » أو « الحواس » ، أي أنها تجعل الناس يعيش حياته بطرق وجودية والواقعية بطرق يتوهم عيشها أنه كانت مسطرة حرة . ويؤله الوسيلة على وجه التحديد يمكن إشباع الفرد ، يمكن إشباعه أو إرضائه بأنه اختار فويده بعض إرادته . انظر :

Louis Althusser, *(Idéologie et appareils d'état)* نشرت أولاً في *La Pensée* ، العدد ١٥٠ ، يونيو ١٩٧٠ ، ثم جمعت مع مقالات أخرى في كتاب بعنوان (Positions) ١٩٧٦ . (٢)

(٦) Engelhardt . وهو كتاب وشعبي ، نسبة إلى للتحلب الذي يفترض أن علمه الشبكي هم مصدر الحكمة والفن (٢)

(٧) انظر ما كتبه لينين عن « تطلمات الفلاحين الشيوعية الرأسمالية إلى تحفيز للشعوب » ، فلقد كانوا يتألمون من أجل تغيير سلطة هؤلاء الفلاحين تغييراً كاملاً ، ومن أجل إنشاء الملكية الإقطاعية الكبرى . (في مقاله الصادرة في ١٩١٢ من هرون .)

(٨) تلك هي المرحلة اللدنيقية من التاريخ الروسي وهي جغرافية للاحين وجغرافية بروسجانية . ومن ثم كانت التسمية المركبة التي بردها لينين : الثورة البروسجانية — قلاسية . (ص ١٣٣ و ١١٧ ص .)

(٩) نشر لينين مقاله « في » والبرلمان (١٩١٦) من مجموعة من النصوص القصيرة صدرت في باريس في السنة نفسها بعنوان « انتا عشرة سكتيا في ظهر الثورة » ، وكتاب يدهي أركادي أفرتشكو . وكان من الروس المهاجرين المحدثين للنظم السوفيتي . ولينين يكتب عن هذا النصائبي بشي . من السخرية ، لأن نصه أنه كتب دفاعاً عن النظام الحاكم يؤدي في الواقع إلى فحش رواياته . ولكن لينين يثنى في الوقت نفسه على أفرتشكو ، على ما يروى بإعادته على بعض قصصه ، أنه سابق ، وحل معرفة بالواقع الذي الثورة ؟ وقد انتصرت والنتيجة على وجهيه . (٢)

(١٠) لكن هذه الخلية لا تتحدد بتطبيق معيار المتناسخ ميكانيكياً .

(١١) ... د تولستوي يتبنى بحكم مولده وتربيته إلى الطبيعة العليا من اللبلاء للخلل في روسيا ، لكنه قطع وشالجه بجميع الآراء السائدة في ذلك الوقت ... ٥٠٠ (١٣٣) .

(١٢) من الممكن الاستمساكة من كلمة « الأسوية » بكلمة « الشرقية » دون إخلال بما يعنيه لينين . (٢)

(١٣) وسوف يقرر صير أعمال تولستوي بعد وفاته جلاً للقصود (الذي يعني النقص) . فلان تنوع البروسجانية في مرحلة أخرى من تطورها ، يهلب

فيها صراخها مع البريوليتاريا في صراع آخر ، عن أن تستغل أعمال تولستوي لصالحها ، فستستغلها لصالحها ضد الثورة البريوليتارية . وقد كتب لينين هذه اللقالات ليترجم منها هذا السلاح ، وليبدأ أبداً تولستوي إلى جمهوره الخفي . انظر في هذا الصلة المقالة الخاصة : « أبعادا التخططات » .

(١٤) يستخدم المؤلف كلمة « الكتاب » ليدل على النص أو العمل الأدبي . (٢)

(١٥) لا يجوز رد العمل الأدبي إلى أيدولوجية إلا في ظروف خاصة . وهذا ذلك أن هرون كان مصيباً في رأي لينين عندما كتب تقالا : « إن الأدب الذي ينتجه شعب هرون من الحرية السياسية هو المثير الوحيد الذي يمكن له من طريقه أن يخلق صحبات مسخطة وصميره » . (د الأعمال الكاملة ، المجلد السادس ، ص ٣٥٠) . وفي مثل هذه الحالة يصبح الأدب بمثابة تمييز أيدولوجي . لكن استخدام الأدب على هذا النحو ، وإن كان مشروعا تماماً ، يترك مشكلة تحديد طبيعة الأدب معللة .

(١٦) إن ما يتوله المؤلف في هذا الموضع ليس واضحاً على الوجه . لكن يتوهم أنه يعنى شيئا من قبل ماييل . إن النقد البروسجاني إذ يبرح فكرة الفن للفن ، ويتلقى بكتشفه العمل الفني بكتفه ، إما يصغر من موقف أيدولوجي ، لأنه غير مطابق للواقع ، ولأنه لا يتناول من عصره للمصلحة ، فالتقيد البروسجاني لا يرد للفن أن يتناول المجتمع الرأسمالي بالتصريح . فلذا تناول النقد البروسجاني الأدب كونه من الأدب الخلف ، كجمل ما في من مقدومة جالبة ، ولم يره إلا الأيدولوجيا التي تعتمدها ، وعامله كأن أيدولوجيا صرف . (٢)

(١٧) كتاب جون ريد (John Reed) من ثورة أكتوبر ١٩١٧ : « عشرة أيام هزت العالم » . (٢)

(١٨) يستخدم مائري هنا فكرة التجويف ليدل على توقف الصورة المتكسكة على القوى التي تخرج من نطاق التجويف لتتصور مباشرة : فلهذا الفن يتفرق الصورة « د فخر » فيها يتصغر من صمودها ، و « التجويف » التنازع على جانبيه ، فهو ناجم عن تأثيرات غاربية ، لكنه في الوقت نفسه جزء من القوى للجيوف . وسوف يتحدث مائري على ما يلي عن اندراج الأيدولوجيا في العمل الأدبي وتكاملها مع في جويوف . للأيدولوجيا في العمل الأدبي من غلوخه : لأنها ليست من صنع الكتاب ، لكنها في الوقت نفسه جزء لا يتجزأ من العمل الأدبي ، فكذلك جويوف لا تجويف في . (٢)

(١٩) الانطلاق المعني هو انشغال تناقضات الواقع إلى العمل الأدبي بوصفه صورة للواقع . وماشوي يرد أن يقول أن تناقضات في العمل الأدبي لا يتنقل إليه من الواقع من طريق النسخ ، وإنما يتنقل إليه بطريقة أخرى أكثر تعقيدا ، ويخضع لترازين أخرى . (٢)

(٢٠) يقول لينين في المقدمة التي يشرح فيها مائري ويلمصها : « إن التناقضات التي توجد في أعمال تولستوي ويلمصه ، في مدرسة تولستوي بأسرها ، تناقضات صاعدة . هناك من ناحية رواية عير في برسم لجمعية الروسية لرحلات لدة فاسب ، وإنما قدم أيضا إلى الأدب المعالي أعمالاً من للمرة الأولى ؛ وهناك من الناحية الأخرى : صاحب لملوك يؤدي دور رجل به هوس . وهناك — من ناحية — استحباب على الشفق والزيف الاجتماعي في شدة ملحوظة ، وصراحة وصفيق ، وهناك — من الناحية الأخرى — « تولستوي » ، أي ذلك الملك للبيك السعير ، الذي يدهي لظف الروسي ، والذي يهزبه بيده كل صوره على السطح للظلال : « أأتمحرف ووضع ، لكنني أجادع من أجل تحسين نفسي . وأنا أمتنع من أكل اللحم لاد أقرب إلى كريات الأرز » . وهناك — من ناحية — نقد الاستغلال الرأسمالي بلا هوادة ، وإدانة الصف الذي تخاربه الحكومة ، ومهازل الفشل ، وإدانة الدولة ، وكشف التناقضات العميقة بين زيادة الثروات وانتصارات الحضارة من جهة ، وزيادة الؤس والجمل وشقاءهم للجماهير العاملة من جهة أخرى . وهناك — من ناحية أخرى — التعتين الذي به هوس ، والذي يهز الناس ويطعم مقايضة الشرع والفضيلة . وهناك — من ناحية — البراقية في أروع صورها ، وترز الأكمة أبا ما كانت ، وهناك — من الناحية الأخرى — وعظ الناس بأشياء الأبياء (٢)

(٢١) لقد ترجمت هذه العبارة بـ « من التصرف » فمأشوي يقول حرياً ... بحيث لا تشكل في العمل بناء هو من مثابة السر . وهي طريقة مقنونة في التصير . لكن المحلث بناء هو من البناء أو من العمارة (architecture) على وجه التحديد لا يتجزأ من مائري : فهو يبرهن — فيها يبرهن — على مثل اللبنيوية . يرد مائري أن يقول أن تناقضات تولستوي لا تشكل في عمله الأدبي « بنية عميقة » على حد تعبير البنيويين (وإن كانت تحدد بنية ذلك العمل على غير أنظر للبنيوية .) (٢)

(٢٥) يشير مائرى إلى « الإحالة » ، لكن الواقع هو أن النص موزع الحديث
— الذى ألفه ديديرو بعد مضي ثلاثين عاماً على كتابة « رسالة من
العميان » — بمعدل هوان : « إضافات إلى رسالة من العميان » . (٢٥) .

(٢٦) مائرى ينظر هنا إلى الدقة : « ظاهراً أن الموزع الذى ينقله من ديديرو لم يجر
مع سولدنسن (أستاذ الرياضيات بجامعة كوبرج) ، ولكن مع رجل آخر
كان كذلك مكنولاً . وقد أشار إليه ديديرو (انظر الصفحات الأولى من
« رسالة من العميان ») بوصفه « الكقول الذى ولد أعمى يويسو » (نسبة
إلى مكان في فرنسا) . (٢٦)

(٢٧) قد يمكننا هنا أن نستعير من الصورة في اللوحة « بالصورة في السجدة » كما
توضح من قصة مشهورة لـ « تيرى جيس » .

(٢٨) « الاقتصاد » الذى هنا لا يعنى الاقتصاديين ورجال الأعمال والمال . إنه
الاقتصاد الذى يتطرق عليه إنتاج العمل الأذى بوصفه تنظيماً أو تشكيلاً
جديداً و يعكس « صورة الواقع تود أن ينقله يحملوه » . (٢٨) .

(٢٩) للاطلاع على مثل هذا البحث ، انظر : ل . آنتوسبر : « الماركسية
والإنسانية » ، في « من أجل ماركس » .



جورج برنارد شو* دراسة السوبرمان البرجوازي كريستوفر كودويل تقديم وترجمة: إبراهيم حمادة

« إنه رجل طيب ، وقع بين الفئتين »
لين

تقديم

من المؤلف أن تصدر - بين الحربين والأخر - في المحيط الأدبي إنجلترا وأمريكا ، كتب في النقد ، يشترك في تحريرها نقاد متعددون الاتهامات والملاهب ، بمقالاتهم وبحولهم التي تتناول مختلف الأشكال الأدبية .

ومن الملاحظ أن غالبية كتب تلك المجموعات النقدية - التي صدرت خلال العقود الأربعة الأخيرة - لا تكاد تخلو من مقالة - أو أكثر - للنقاد الإنجليز الراسل كريستوفر كودويل ، يوصفه أحد عملي الفكر الاشتراكي البارزين في عالم النقد الأدبي .^(١)

وكريستوفر كودويل ، هو الاسم الممار إلى قلم كريستوفر سانت جورج سبريج SPRIGG ، أحد الشبان الألفاء ، الفصلي المواهب ، الذين يشرون - في سن مبكرة - بمستقل فكري أو فني مزهر ، إلا أن الموت يفرغهم ، قبل أن ينضجوا ، ويحققوا بعض ماوعدها به .

ولد كريستوفر في بيوت في العشرين من أكتوبر عام ١٩٠٧ ، والتحق بالمدرسة البنديكتية في إيلنج ، ولكنه انقطع عن الدراسة وهو في الخامسة عشرة من عمره ، وراح يتخوض فيمار الحياة العملية ، يذهن متوقد ، ومملكة إبداعية أصيلة ، وقدره حبيبة حل تحصيل المعرفة ، إذ استطاع - قبل أن يبلغ الخامسة والعشرين من عمره القصير - أن يعمل صحفياً في جريدة « يوركشاير أوبزرفر » مدة تزيد على ثلاث سنوات ، وأن يشغف بالفضة ، والعلوم ، والملاحة الجوية ، ويعمل محرراً ثم مديرًا لنادي نشر متخصصة في علوم الطيران ، وأن يبتكر جهازاً خاصاً بتطبيق الشروس الآلية ، أشاد به المخصصون في إحدى مجلات مجلة السيارات . هنا ، بالإضافة إلى ماشرته من خسة كتب مدرسية حول الطيران ، وسبع روايات بوليسية ، وبعض القصص القصيرة والقصائد .

ومعارضهم . وفي العام التالي ، سكن في حي بولربلندن ، وانضم إلى فرع الحزب به ، وأخذ يخالط عمال حوض السفن ، وأفراد الطبقة البروليتارية ، ويشاركهم مشاكلهم وتطلعاتهم المستقبلية .

ولما اشتعلت نيران الحرب الأهلية في إسبانيا ، اختير كودويل ليقود سيارة إسعاف ، اشتراها فرع الحزب بالתרبرات التي جمعها .

وفي سنة ١٩٣٤ ، أخذ كريستوفر كودويل يتم بأسس التفكير الماركسي ؛ فدرس أعمال ماركس وإنجلز ولينين ، وبعض شراهم

* فصل من كتاب دراسات في ثقافة تحضره لكريستوفر كودويل
Christopher Cadwell, George Bernard Shaw : A Study of the
Bourgeois Superman, in Studies in a Dying Culture. London, Didd
Mead, 1938.

الإنسان ، وتجرح المجتمع . والأدب الذي لايزيد من حرية الإنسان — أو ينقص منها — لا يؤدي مهمته على النحو الصحيح ، بل هو أدبٌ سيء .^(٩)

ومن للملاحظ أن الدارس لأعمال كودويل التقنية ، لا يعلم — برغم سخطها الفكري — أن يلمس مزجاً من السليبات في التفكير والتعبير ، فهي تنفجر إلى التنظيم والمنهجية الأكاديمية ، كما أنه يقفز من نقطة إلى أخرى ، ويحتشم الاستشعار ، ويلعب بالالفاظ والمجازات ، ويتعاضد ، ويتناقض ، ويتطرق ، وأرباباً رجع فلك — وغيره — إلى أنه وضع كتاباته في مرحلة غفلة من حياته ، وفي مدة قصيرة . ومن هنا يصعب نتمه بأنه « باحث ناضج » .

ومفاته عن شو — التي ترجمها هنا — مصابة في أصلها ، بعض تلك اللبس ، كما أنها تتوغل في الضميريات والتعليقات الأيديولوجية حول حريته ، في حين أنها لاتتبع غير فرصة جده محدودة لمسرحتة شو ، التي كان يجب أن تحلل لاساحة العرض ، لأنها لب الموضوع . وكما أن أرامه لا تميز إلا عن موقفه الفكري الشخصي ، وتحتاج إلى تعليقات مستفيضة خارج النطاق الأدبي ، فإن فكر شو — وأعماله للمسرحية بصفة خاصة — تعد في نظر المترجم ، أوسع من أن ينظر إليها الناقد من قلب في باب . فتراث شو للمسرح — حتى موت كودويل — كان ولا يزال أكبر حجماً من تحليلاته الأيديولوجية ، حتى ولو كان — بحث — أول منطقتي تطبيق الفكر الماركسي ، في النقد الإيديولوجي .^(١٠)

جورج برنارد شو :

دراسة السورمان البرجوازي

اكتسب جورج برنارد شو — خلال حياته — اعترافاً بشهرة هريفة بين أفراد الطبقة الوسطى والعاديين ، سواء هنا في إنجلترا ، أو في أمريكا ، بوصفه ممثلاً للفكر الاشتراكي . وقضية شو محنة ، وذات دلالة في كثير من الأرواح ، وتبرهن على مدى استعصاء الوهم البرجوازي وحنانه . فقد يكون البرجوازي ملأً بأصول الماركسية ، وحلماً في نقته للنظام الاشتراكي ، بل حريصاً على تغييره ، ولكن — مع هذا — لا يؤدي ذلك كله ، إلا إلى ضرب الهواء ضرباً عالياً ، لأنه يعتقد أن الإنسان حُرٌّ في ذاته .

وشو لفروضى سابق ، وبناي ، وهو في الجمعية القابية ، ثم فاشستق اشتراكي في أحواله الأخيرة .^(١١) « ب. » — حياً — اشتراكي يوقر . وقد شرح فكرته عن الشيوعية في مسرحيته « العودة إلى ميتشول » ، حيث لفروضى القديمي الذين كانوا يقضون أيامهم في مسائل الفكر ، في حين كان الشبان المتخالبون مشغولين بالعمل للعمال في مجال الإبداع الفني والعلم .

ثم كشف شو — ببطله — عن ضعف ، وكذلك عن جوهر نوعية اشتراكيته القسمة بالبرجوازية . وهي تعني الأولوية للتشامل الحائلي . وعند التامل للحض ، يكون المرء وحيداً ، ويعنى — نحو واضح — من التهان ، ولتقرفنا في حال خاص . وعندئذ يعتقد — حسب التفكير البرجوازي — أنه حُرٌّ تماماً . ليس ذلك هو وهم العلم ٢٢ كلاً ، إن العلم ليس تفكراً عالياً ، ولكنه الفكر المؤيد

وبعد توصيلها إلى الجمهوريين الناضجين ، تنفجر جندياً في « اللواء العنق » . ويحلل إحدى الغزوات الحربية المعادية ، قتل كودويل مع الكثيرين من رفاقه ، وكان ذلك في اليوم الثاني عشر من شهر فبراير عام ١٩٣٧ ، ولم يكن قد أتم الثلاثين من عمره .

ولقد ترك كودويل أعمالاً أدبية وتقنية مخطوطة ، نشر معظمها بعد موته . وفي مقدمة تلك الأعمال التي لعبت :

- « هذي يدى » (رواية) - ١٩٣٦ .
- « أزمة في الفيزياء » - ١٩٣٩ .
- « قصائد » - ١٩٤٩ .
- « دراسات في ثقافة مختصر » - ١٩٥٨ .^(١٢)
- « دراسات إشعالية في ثقافة مختصر » - ١٩٥٨ .
- « الوهم والواقع : دراسة في منابع الشعر » - ١٩٦٣ .^(١٣)
- « الرواية والواقعية : دراسة في الأدب الإنجليزي البرجوازي » - ١٩٧١ .

ولقد عدت كتابات كودويل — برغم خبالة حجمها الكسي — من أولى المحاولات التي بللت للوصول إلى حلول ماركسية ، لشكلات علم الجمال الأساسية^(١٤) بل بقي طوال ثلاثين عاماً — على الأقل — بعد موته ، أهم ناقد ظهر في الثقافة الإنجليزية ، واستطاع أن يحلل بعض جوانبها ، في ضوء استيعاب واقع للمفاهيم الماركسية . ولعل أبرز إسهام شارك به في علم الجمال للماركسي — كما يقول داروسو — هو نظريته في وظيفة الأدب .

فلم يكن يعنيه سبب إنتاج المجتمعات المختلفة فاعلاً مختلفة من الأدب ، بقدر ماكان يعنيه سبب وجود الأدب والفن بوجه علم . ومن هنا ، عمل يدرس الأدب (في) المجتمع ، وليس بوصفه مجرد انعكاس للمجتمع . ومع أن الفن يعمل من خلال أفراد — إذ إن مهمته تتعلق بالأفراد بتمامهم أفراد ، إلا أن كودويل وجد أن مهمة الأدب الاجتماعية لاكتشف إلى عند الالتزام بنظرة إلى المجتمع في كليته . وللوصول إلى تلك المهمة الاجتماعية ، كان عليه أن يلتزم بنظرة جدلية للأدب ، لا ترى فيه أعمالاً جامدة ، وإنما صيرورة . فالأدب والمجتمع يعيشان في وحدة جدلية ، والوجود الاجتماعي لا يقوم إلا بتصميم الأدب فحسب ، ولكن الأدب — بدوره — يقوم بالتأثير في المجتمع . لقد درس كودويل — في أعماله المتأخرة بصفة خاصة — الأدب في علاقته بحياة المجتمع ، وهو مفرد أن الأدب — كأي نتاج اجتماعي آخر — يؤدي شيئاً له وظيفة في حياة الإنسان .

ولاشك أن كودويل ليس الناقد الأول — أو الوحيد — الذي يؤمن بأن للأدب وظيفة ، ولكنه الرائد الذي حاول أن يصل إلى نظرية تتماثل بالوظيفة الاجتماعية للأدب ، أي نظرية للأدب بوصفه فعلاً له وظيفة ، يعمل في المجتمع كله ، وليس في الأفراد بتمامهم وحدات منفصلة تؤلف هذا المجتمع .

ولاشك مرة أخرى — أن هناك نقاداً آخرين — وأولاً للأدب وظيفة اجتماعية ، ولكن دون أن يروا هدفاً لتلك الوظيفة . فالفرد بأن الأدب « يفعل شيئاً » ، ليس كافياً ، وإنما يجب أن يكون للوظيفة هدف وظيفة . وهنا يرى كودويل أن الأدب يعمل كي يزيد من حرية الإنسان . وهو عندما يقوم بمهمته على نحو صحيح ، يزيد من تحرر

سلسلة من الأبطال الروحية، على خط: أرواح تتحقق وريثها ! وهذا لا يعني أن شو أحمق، ولكن لأنه - على وجه الفلك - أسير ذهن حلق بطيحه. وهذه اللعنية الحلقه جداً، اكتسبت شعوراً بالزمو، حله على أن يشعر بأنه يجب أن يكون قادراً على أن يسيطر على المعرفة كلها دون عون اجتماعي، ولكن من طريق التفكير اللغوي المحض. إنه لا يحترف - إلا على نحو خاطف - بالطبيعة الاجتماعية للمعرفة ! ومن لم ينفذ في حله تائيراً أشبه بتأثير ذلك الساحر الحبيب للثائق، الذي يضع نظريات من الحيلة. وإلا كان الشخص العلم المتقبط لا يزال مصاباً بمعنى هذا التنظير الممجى للشايه، فلن يكون من الغريب ألا يروج ينقص حقيقة الفجاجة المتجهرية في كل فلسفة شو. ببرجوازي يتحدث إلى ببرجوازي.

وإنه لن الحمجية الاعتقاد في القمل دون الفكر؛ فذلك من هرطقة الفاشيست. كما يتعامل مع هذا هجمة، الاعتقاد في الفكر دون الفعل؛ فذلك من هرطقة الفكر البرجوازي. إن الفكر يفرض مشلولاً عندما يتوقف عن الفعل، أو هو - بالأحرى - كالألة التي تدور بسرعة دون أن يكون هناك ماصطنع، فالفكر - إذن - عون للفعل. إن الفكر يقود الفعل، لكنه يتعلم كيف يقود، من الفعل نفسه. فالكونية يجب - كما هو ثابت تاريخياً ودائماً - أن تنسق المعرفة، لأن المعرفة تطوّر بوصفها امتداداً للكونية.

إن إيمان شو الفريزي البرجوازي بأولوية الفكر الفريزي، لا يوضح - بالطبع - في حله المضحك، ويؤكّده الكبرية حسب، وإنما كذلك في بيولوجيته البشري^(١٢)، التي يقرر فيها مختلف أنواع الحيوان ما إذا كانت تريد ولها طولة، أو ما إلى ذلك. ومن طريق تركيز أنفهامها فيما تريد، تتجسّد في استنباطه وتتميته. وبالرغم من الجلباب المضحك في تلك اللاماركية الجينية الجينية^(١٣)، فإنها تائيراً عاطفياً حاكلاً على العقل البرجوازي؛ فهي تستهوي - على نحو قوي - الحيلة للتفلقين، حتى عندما يفرقون بعلم وجود فرة من دليل يمكن أن تؤيد هذه الفرضية؛ في حين أن هناك كل أنواع الأدلة التي تؤيد وجهة النظر العكسية. ومع هذا فإنهم يصرون على منع تلك الفرضية موافقتهم المؤقتة؛ لأنها تبدو لهم ولطيفة جداً. ويبدو أن مفهوم العقل الملحق بالمفاهيم البرجوازية من الحرية والحكم الذاتي لعقل الفرد كأنه يعد بديل للمفردوس الذي تنكره الجبرية Determinism.

ما كان لهذا أهمية، لو أن فلياهة شو لم تتخلل كل أعماله، وتسلبها كل قيمة فنية، بل كل قيمة سياسية أيضاً. فنتيجة لاحضانه بأولوية عزل الفكر، فمجردت جميع مسرحياته من الإنسانية؛ لأنها عقل الكائنات البشرية كأنها عقول تمشي. ولكن لحسن الحظ أنها ليست كذلك، وإلا لكان الجنس البشري قد انقرض منذ أمد بعيد في بعض أحلام الملحق الفانتازية، وفي الميثافيزيقا.

إن الكائنات البشرية جبال من الكونية اللاعزلة، تسرها أحاديث حقيقة من الفريزة، والحياة البسيطة، في حين يبرق في قممها - بين الحين والآخر - نوع فسفوري من الوحي. وهذا البريق الفسفوري الواضح، يستمد قيمته وقوته من الانتماءات والرائدات، في حين يستمد شكله وحده من صيغ الفكر اللعنية. ولقد راح الإنسان - خلال سحب طويلاً متعاقبة يتكلم في جملة هذا الوحي أكثر كشافة وقوة؛ إذ أخذ الفنان يتساوى بالانفعالات ويدفئها، في حين أخذ

بالعمل، الذي ينضج كل بيلاعته في ضوء الواقع. إنه الفكر كما ينبغي أن يكون فكراً؛ وكزناً بحركة جدلية بين للفرقة والكونية، بين الحلم والواقع الخاطري. إن شو حقت هذا النزاع من الفكر. إنه يفت العلم الحديث. لا - كما ينبغي - من حيث صفته الإنسانية، ولكنه يفت من حيث جوهره، وخصائصه الاجتماعية، بل من حيث كل غير في دوره النشط الحلق.

إن هذا لمشهد مألوف: يحاول الفكر - بصفة مستمرة أن يسيطر على الواقع للمعدي له من طريق الفكر والخاص. وإنه لمن الضعف الإنسان، أن يعتقد أنه يارتداه إلى خياله، يستطيع استنباط مقولات، أو تعاديل سحرية، تنبئه على إخضاع الواقع للتفلسف. وهذا خطا الشخص (النظري، والمتنبئ، المتخيل، المتفلسف) لتفلسف صوليا. خطا يمد - في صورته للزمنية - صلياً. إنه أكر - بلى فيها جميعاً - من آثار الإنسان البدائي الذي كان يؤمن بالسحر. وهذا الخطا - عند شو - يتخذ خصيصه الشكل البرجوازي - فهو - أي شو - يرى أن الحقيقة تؤدي إلى الحرية، ولكنه يرفض أن يترك أن هذا الفهم نتاج اجتماعي، وليس شيئاً يستطيع الإنسان البارع أن يمتد عليه وحده. إن شو لا يزال يعتقد أن الإنسان يستطيع أن يستخرج من روحه الأفلاطونية، حكمه خالصة في صيغة أفكار تسود العلم، وأن يستخرج من المجالات الاستدلالات المطلقة - دون عمل اجتماعي - وصياً، يكون جليلاً وأكثر سمواً.

ومن الملاحظ أن الفنان الحق - كالفن الحق - لا يمكن أن يرتكب هذا الخطا؛ وكلاماً يجد نفسه مدفوعاً - فلماً متصلاً - إلى الارتباط بالواقع؛ وكلاماً يرفض في الواقع، ويبحث عنه خارج نفسه.

إن الواقع عرضي، وفلسفي؛ وكلما حاول الإنسان معرفته، وجده - في جوهره - يزداد تعقيداً. إن معرفته تتطلب جهوداً اجتماعية - تروكهم جبراً جبال من الناس. وكذلك هذا العلم متعبداً، حتى لم يعد الشخص يأمل إلا في أن يلزم بهز فصيل فيه للمأ ثاماً. لقد ثلاثس الحلم القديم الذي كان يطمح في أن يلزم عقل إنسان واحد بكل المعارف. يجب أن ينتعج الناس بالتعاون معاً، وأن يضع كل منهم بضع لحسات نظرية، في هذا التنيع للتراث الأطراف، بل حتى تلك المسلمات القليلة التي يشترك بها، يمكن أن تكون مفقدة، كذلك التصميم المائل الذي وضعه كل من نيوتن وداونين.

وهنا، لا يصبر شو - بفرطه البرجوازية - على القيود التي يفرضها العلم - من خلال ذهن واحد حلق - للسيطرة على الواقع. ولكنه يستطيع أن يأمل في السيطرة على أجهزة العلم، فإنه يزيهه من طرته ثاماً، كما لو أنه حصل من أعمال السحر. ويصبر شو برفته من اللغو القول بأن الشمس تبعد تسعين مليون ميل عن الأرض، وأن الانتخاب الطبيعي مثاق للعقل. وبدلاً من تلك المقامير التي تمكن التوصل إليها بعد جهد جهيد، يطرح شو أسئلة أفكاراً مسوقة ثاماً من رغبته الخاصة، تلك التي ينظرها من السائل أي حدى مستشيخ. وبعد أن يزيح شو العلم كله بوصفه لغواً باطلاً، يمد كتابة تاريخ الواقع على أساس «فكرة الحياة» التي يمارسها عراف ساحر، أو أنه يمترض على اللند. فلعل المفشاء - في نظر شو - شيء بريري، بل مثال. هذا، وسيطر شو على تلك الظروف النفسية المحزنة، الحشنة، بطرته صلياً مألوفة، وذلك بأن يفرض عليها

ونفترض إلى البداية المأسوية، وإلى التطور الزمني، أو الوحدة الفنية . ولهذا السبب أيضاً ، يبدو شروترستراطي العقل ، ولا يبدو أحد في مسرحياته إلا في قدرته أن يعلن من دوافعه بشكل عقلاني ، وبشكل حقة عند الطلب ، ولربما ، ألهم إلا إذا كانت شخصية مضحكة ، أو من الدرجة الثانية . إن الممثلين لا شيء ، وإنما المفكرين هم كل شيء . بل إن الإنسان نفسه ، الذي يكون في واقع الحياة قوياً ، وهائلاً ، وبلا عقل تماماً - كصانع الأسلحة في مسرحية « المجهور بمرآه » - يجب أن يتحول كما يظن شرو - إلى إنسان نظري لامع ، قبل أن يكون مؤثراً فوق خشية المسرح . ولكننا نعرف جيداً ، ونصحب بالشخصيات المجرمة من القدرة على الصياغة العقلية ، التي تهدب تأثيرها على الواقع ، أكثر تلاماً ، وشموخاً ، وقوة ، وتأثيراً ، من أي واحد من أصدقائنا العقلانيين . إننا في الحياة ، وعند الأحداث ، نعرف ما فيه الكفاية ، أن الفكر وحده لا يكفي لتسيير العالم ، وإنما نقر بذلك عند إبطالنا للفن والحداثة ، و « اللاعقلانية » ، ذلك الفن الذي يجتذب تجربتنا وحدها ، ويعرّكها إلى وحى سريع ، وعاطفي محض . إننا لنجد في إحدى مسرحيات شرو شخصية من تلك الشخصيات التي وردت في تاريخ العالم ، ولما شأن كبير في حرب ، أو في فن ، أو في حكم ، أو في إختلاق . إنه لا يستطيع أن يصور شخصية مؤثرة ، دون أن يجعلها تناقض متلفة بأربعة في الجدلانية البرجوازية . ويحل هذا الصنف - بالطبع - في شخصياته البروليتارية . كالبروتريتين في دار جيش الخلاص ، في مسرحية « المجهور بمرآه » ، الذين يبدون - في بساطة - كأنهم رسوم كاريكاتيرية ، يكتمهم - « بالتعلم » وحده - أن يكونوا جلدوين بالاحترام ، كالسائق في مسرحية « الإنسان ، والإنسان الأسمى » .

وبناء على ما تقدم ، نجد أن عالم شرو لثلاث ليس هو العالم الشيوعي ، وإنما هو مثل عالم ولف الذي يحكمه المظلم من السامورائي^(١) الذين يروشدون العمال القفرار للمضطرين اللحن ؛ إنه عالم الفاشية . فللمفكرين البرجوازيون المضمخون بالرائي المزيف المتعلق بطبيعة الحرية ، تسوقهم - في البداية - إلى التعاقبات الكامنة في هذا الرأي إلى ما هو نقض لحرية ، وهو الفاشية . إن برتويبا شرو عالم ضطط سلفاً ، وفرض من أجل فرضاً ، حيث يكون التنظيم في أبهى بيروقاتية المفكرين . إن عالم كوله ، ينكره عالم الشيوعية ، حيث يشترك الجميع في الحكم ، وسيت المفكرين المضطربون - الذين لم يعودوا منفصلين عن الوجود - يتعلمون من العامل الواسي ، تمساً مثلاً يحتاج العمال إلى توجيه الفكر . وبهذا ، عند الجسر فوق العجوة الطينية المصرية بين الفكر والفعل . إن هذا العالم - بموظفيه الذين يمكن استبدالهم ، دون ضرورة لأن يكونوا مزيين على العمل - إنما هو نقض الحلم ، أو الكابوس القاي القديم . تلك البروتويبا الطينية ، التي تتخذ الطبقة الحاكمة فيها لأن شكل بيروقاتية ، ثابتة ، صقلانية ، مدوّرة ، تقدم بقيادة قوى الدولة (لصالح البروليتاريا . لقد كان هذا العالم في نظر الطبقة الوسطى حلماً تمعاً ؛ تلك الطبقة التي لا ملكت زمام العالم كالأرساليين ، ولا كانت من أنها متملكة ذات يوم كالبروليتاريا . إنه حلم لن يتحقق ، ذلك الذي يقصص الفكر بعيداً من البروليتاريا ، ويعلمه حصناً للرجعية والفاشية . إن شرو لا يزال مأخوذاً بفكرة أن الحرية نوع من الدولة

العالم يزيد امتلاء الشكل الفكري ، ويعلمه أكثر واقعية . وفي كلنا الخائفين ، كان يتم ذلك عن طريق إلهاب المزيد من الكائنات لمهب خفيف . وعلى أية حال ، فإن شرو مأخوذاً بالهيب و « الخفاص » ، ولما أن القصور مفصلاً عن الكائن . وهكذا يصبح تجريد الأفكار - على هذا النحو - شيئاً فارغاً وصحيفاً ، يطرأ الأاذان كصوت يرن من بعيد . لقد أصبحت مسرحيات شرو أشبه بـ « باليه غير أرضي » ، تلمبه فصائل من المخلوقات التي لادم فيها .

إن هذا الوحي الذي هو مزيج من الفكر والشعور ، ليس مصدره للفرقة الاجتماعية ، وإنما هو جزء منه . إن للجمع بمصانته ، وبنائه ، وصلاته المادية ، دائم الحضور تحت الكائن الواقعي ؛ فهناك نوع من المحركات الضخمة في كل إنسان لما هو مجهول ، ولا شعوري ، ولا مقبول . وعلى هذا ، نستطيع القول بأن الحياة الواقعية في أي إنسان ليست سوى رمزي متعلق فوق كتلة وجوده الكل . وبالإضافة إلى هذا ، هناك نوع من الخشونة الشبيهة بصلاية ظهر السلحفاة ، في الجزء الواسي من الجمع ، يقاوم التعبير ، حتى عندما تجري التغييرات - تحت هذه التسميات - في اللادة ، والتغذية ، وتفصيلات الكائن الواقعي . وهذا ما يثير في كل إنسان توتراً ، يمد القوة المحركة الحقيقية للجمع ، التي تنتج الفاتنين ، والشعراء والأنياب ، والمجانين ، والعصابيين ، وكل المظنرات الصغرة ، واللامعقوليات ، والنزوات ، والافتعالات الناجية اللامنتظية ، وكل المملات والمخاوف ، وكل شيء يعمل الحياة كما هي عليه ، وكل ما يهيج الفنان ، ويثير دهر الصباي . إنها مجموع ما هو صعب ، وشروري ، وضد المحافظة . إنها كل شيء لا يستطيع أن يتنح بالمخاض ، فتصبل المشاقين يكون المشق ، والأطفال يترؤون من دائرة آياتهم وأمهاتهم السعيدة ، وأناس يكون أنفسهم في أشياء - من الواضح - لا تقع فيها .

هذا المنح لكل ما يسمد ويشقى ، إنما هو الفاترة بين كيان الإنسان ووعيه ؛ وهو الذي يسير للجمع ، ويعلم الحياة نشطة . والأذن ، هذا التوتر كله ، بل كل شيء تحت المجال العقل لئيت ، قد انهي عند شرو . إن مبدأ « حب الحياة » - الذي يمد البديل الألوحي الفتح لهذا الكائن الواقعي الفعّال - إنما هو نفسه فكرة عقلية . وهكذا كانت شخصيته غير إنسانية ، لأن كل صراعاتها يقع على صعيد المقول ، ولا شيء من صراعاتها وجد حلاً . ولا كيف يستطيع النطق أن يخلّ تنفصاته الأبدية ، التي لا يمكن أن تتكون إلا في الفعل ؟ إن هذا التوتر يخلق دأبطلاً ، مثل قصير ، وجان دوك ، من الذين يستطيعون إلى الوجود - استجابة لتوجيه من تجربة غير مصاعف في شكل - طائفة ضخمة من الزوعية ، لا يستطيعون أن يعرفوا شيئاً من طبيعتهم ، ومع هذا ، يبدو التاريخ ذاته ، وقد وضع نفسه في طاعتهم . وبمثل هؤلاء الأبطال غير مفهومين لشرو . وهو مضطر إلى أن يفترض أن كل ما يقومون به إنما يتم بإرادتهم الواقعية . ومن ثم ، يبدو له هؤلاء الأبطال وكأنهم شخصون صغيرة متقة الصنع في أحد كتب التاريخ البرجوازي . إنها ليست تماماً بل البشر . بل تعد حياتهم - في هدوء - كأنها أوراق امتحان خاص بـ « ثارات التعبير الاجتماعي » . إن تلك للمسرحيات ليست من الدراما في شيء ، وليست فناً ، وإنما هي مجرد مجلدات . وهي ككل المجلدات ، لا تتقرر الحلول ،

الدخول للتساوية ، أو التعليم للعباد لشيء ما) ، فإنه يمكن فرضه على العالم من طريق المحاولات الناجحة . وكذلك هي مسرحيات شو .

غير أن شويواجه هنا مَرَّاقاً . إن عليه أن يفرض حقيقته المطلقة على العالم ، بممارسة الجدل اللطفي . غير أن عالم غير المفكرين ، أو نصف المفكرين ، الذي يفرض عليه حقيقته ، إنما هو ، بالضرورة ، نوع أدنى من المخلوقات : مجرد عمال ، مجموعة حتى من غير المفكرين ، كتلة جامعية بلاسيية *passive* ، بلا شكل ، راح ينقلها من الكارثة سادة الإبداع للمفكرين ، بأوامرهم شبه الإلهية . كيف يستطيع امرؤ أن يفرض تلك المخلوقات والبشر والفهم ؟ ما الذي يمكن أن يجلب تلك العقول الطفولية التافهة ؟ إن على المرء - بالطبع - أن يعاملهم كبا . يحصل الأطفال ، وأن يكسو حبوب الصعل بسكر المضاربات ، والقكامه ، ويحدث نطع ، مناف للعلل والواقع .

وهكذا ، منع شويلاهه بأولايه الوحي الفكري من أن يصبح فناناً ، مثلاً منه هذا الإيمان نفسه من أن يصبح مفكراً جاداً ، أو قوة حقيقية داخل الوحي للمعاصر . ولكنه أصبح مهرج العالم ، لأن مهمته أو رسالته كانت دائماً مكسوة بسكر الفكاهة ، وكذات تؤخذ دائماً على أنها دعوة إلى الضحك . إن البرجوازية البريطانية التي تجاهلت ماركس ، وسطحت من قدر لينين ، وألقت بسدم مان إلى السجن ، نظرت إلى شو بمرح متسامح لطيف ، وكانت نوع من أنواع مهرجي البطال . إن الناس الذين انتصمهم ، انتصموه . أما السكر الذي غلب به جوبه ، فقد منعها من أن تفعل لهاها .

وعل النعني من ذلك ، لم يحاول ماركس أن يعمل كتابه « رأس المال » يستوحي عقل البرجوازية البريطانية المجهد . ولم يحاول أن يكون كتابه أكثر الكتب بيما ، أو يغني أراءه في روايات دوست إند - إنه لم يسل بأحاديث ، أو غير مشابلات فكاهية ، للصحافة المعاصرة . لم يكن اسمه معروفاً إلا لقلة من معاصريه الإنجليز ، في حين كان اسم شويلاهه بين الملايين . ولكن لأن ماركس قدم رسالته في جلية ، وعمل أفراد الجنس البشري بوصفهم نظراء له ، فقد استقبلت رسالته استقبلاً جاداً وحسانواته لم يكن يؤمن بأن الفكر يحكم العالم ، وإنما يؤمن بأن الفكر أن يتبع عرى الفعل . فإن فكره بقى علاقياً في العالم أكثر من فكر أي فرد آخر . فهو لم يكن السبب في وجع حصاره جيلته عند كل سلس مطع الكرة الأرضية فحسب ، بل إننا نجد في جميع أطفال العالم الأخرى ، كل العناصر الثورية تتجمع حول فكر ماركس . بل إن كل السياسات المعاصرة لا تكتسب دلالاتها المهمة إلا بمقدار كونها مع ماركس ، أو ضدّه .

لن نجد إجابة ، إذا ما قلنا أن عقل ماركس أعظم من عقل شو . ولاشك ، لو أن شو كان هو ماركس ، لكان هو ماركس فعلاً . ولأن نجد أهدأ وضع معياراً لقياس العقول بلواها ، مبادات العقول لا توجد بلواها ، وإنما توجد فقط بعقلانيتها الصريحة . فقد كان كل من شو وماركس من ذوى العقول الثاقبة ، كما يتضح ذلك في كتابات كل منهما . وكان كلامها يدرك - بالتجربة - انهيار العلاقات الاجتماعية للبرجوازية الجليشة . إلا أن عقل أحدهما كان قدراً أعلى من بقدر إلى الأمام نحو المستقبل ، في حين بقى عقل الآخر دائماً حبيس مقولات البرجوازية التي يعتزهاها . ولأن شو قدم رسالته في كياسة

التي يمكن أن يفرضه إنسان حسن النية على حامل « جاعل » من الخارج . لكن هذه الحرية يمكن أن تكون دواء للبرجوازي ، وليست للعامل . إن شو لا يدرك حقيقة أن تفكير أو العمل لا يمكن أن يكون - شأنه شأن تلك الحرية التبدية ، كى يتلقاها ، لأن كليهما محصور داخل حدود مقولات عصره . أما الشيوعية ، فهي الإبداع النشط للحرية الحقيقية التي لا يستطيع أحد أن يمنحها أحداً . إنها رحلة استكشاف ، وليكن والفقون من شيء واحد . إن الحرية التي حققها الرومانيون ، والسادة الإقطاعيون والبرجوازيون ، برهنت على زيفها ، لأنهم - في بساطة - اعتقدوا أن الطبقة الحاكمة يمكن أن تمنحها ، ثم تقوم بفرضها على الجميع . وليكننا نستطيع أن نذكر أنهم فشلوا ، وأن الإنسان - في كل مكان - لا يزال مصفداً في الأضلال ، وذلك لأنهم لم يشتركوا في البحث عن الحرية مع عبيدهم ، وأرقائهم ، أو مع البروليتاريا التي يستغلونها . كما أنهم لم يفعلوا ذلك ، لأنهم إذا فعلوه ، لن يعودوا طبقة حاكمة ، وهو أمر ينته حقيقته حتى تتطور القوى الإنتاجية ، وتصل إلى مرحلة لا تصبح معها ضرورة لوجود طبقة حاكمة . وعلى هذا ، قبل أن يبحث للفكر الحسن النية - مثل شو - تلك الحرية الصورية ، يجب عليه - أولاً - أن يساعد في تغيير نظام العلاقات الاجتماعية ، إلى نظام يتسلم فيه كل الناس - لا طبقة واحدة - أهدأ المجتمع في أجليهم . إذا ما أراد الإنسان أن يحقق الحرية ، فليبه أن يحكم نفسه ، ولكن لأنه يعيش في مجتمع ، والمجتمع يعيش بعلاقاته الإنتاجية فيها ، فهذا يعنى أنه لكي يحقق الناس الحرية ، يجب على المجتمع أن يسيطر على علاقاته الإنتاجية . ولكي يحكم الإنسان نفسه ، عليه أن يفترض أن هذا المجتمع ليس محكوماً بطبقة لا يكون هو فرداً فيها . إن البحث عن الحرية وحدها يبدأ في دولة بلا طبقات . فعندما يحكم المجتمع نفسه فعلاً ، يستطيع أن يتعلم الطرق الصعبة للحرية . ولكن كيف يتحقق ذلك ، في حين نخطط لصيربه طبقة ، أو نتحكم فيه مساوفاً تجري في سوق ما ، أو حتى نديره شركة مكونة من الساموراي الظرفاء ، بل كيف يحقق مفكر ساموراي اتفاقاً مع غيره ، في حين لم يحدث من قبل قط ، أن اتفق فيلسوفان على الحقيقة المطلقة ، أو على العدالة ؟ لم يوجد قط إلا حكم واحد للفكر المتنامي : هو : الفعل . ولكن في عالم يحكمه الفكر ، ويفرض على الفعل أن يحكم لسانه ، كيف يمكن حل القضية ؟ إن الفعل يتخلل مساماً للمجتمع : وحياته هي ما يقوم به كل إنسان من فعل . إن المجتمع يتوزق إرباً ، عندما يجاور تصميم شكله فكر قلة . تتمتع بامتيازات ، وتتفصل عن فعل الأكثرية . ودام شو ينكر - مبرحاً - الحقيقة الجبرية التي تقول بأن الفكر ينبع من الكينونة ، وأن الإنسان يغيره عن طريق تغيير علاقاته الاجتماعية (والتاريخ يأتي نتيجة ضغط الكينونة الواقعية التي تكمن تحت تلك العلاقات) فإن عليه - أي على شو - أن ينكر بالضرورة قوة تأثير الفعل الثوري ، إذا ما قرؤن بالرائن النشاط الدماوية . إن شو يعتقد - مثل ويلز - أن الوضف وحده يهزك العالم ، إلا أن العالم يتحرك . ومع أنه يتحرك خلال الوضف وبه أيضاً ، فإن ذلك لا يعنى أن كل المواضع تتحرك ، ولكنه لا يتحرك إلا بهذا الوضف الذي يتحرك طبقاً لقانون حركة العالم ، الذي يسير فعلاً مع مسار الفعل ، والذي يقع على الأحداث طريقها . ومع هذا بغن التفكير البرجوازي دائماً ، أنه مهما يكن رايه في الحقيقة المطلقة ، أو في العدالة (أو في التبادلية ، أو

يتيح فصل الدم عن عملية تشريح الحيوانات ، ومن ثم يجب عدم استخدامها . ولكن بالرغم من امتناع فرد واحد عن ذلك ، ما تزال العملية الشريرة جارية . ولا يستطيع شو أن يملن تحليه واستكثاره بالنسبة للمال ، ولكل المسائل غير المدروسة التي يحترمها البرجوازية ،

مثل : شهرته بوصفه مفكراً فانياً ، بدلاً من أن يكون مكتوباً ما هو ثوري خطير . إن اللحم ، وأصائل الدم ، ليست ضرورية لحياة المجتمع ، ولذا ، كان من الممكن الامتناع عنها . أما المال - في المجتمع البرجوازي - فهو الذي يمسك المجتمع بصفه إلى بعضه فلا يستطيع أحد أن يملك بدونه . ومن ثم ، يصبح من المحال « الامتناع » عنه . غير أن ذلك ، في حد ذاته ، يكشف عن لا جدوى اقتراب هذا الامتناع البرجوازي عند شو من المشكلة . وهذا يشبه الدائمة السلس اللافضي ، الذي يرفض الحرب ، ولكنه يستمر - راضياً - في أن يُعْلم على حساب المجتمع . إن موقف شو للضاد للشرور الاجتماعية ، يكشف عن جهه أمام الشر الرئيسي ، أو الخاسم جداً في المجتمع ، الذي يتقبل ، في حين ينتع عن الشرور الأقل . وهكذا تقدم نيابته مقام نوع من التصويض عن خيانه لفضية أضخم ، ويوصفها رمزا للهبوط في الإصلاح إجمالاً . إنه سيمتدح ، وسيقتد ، ولكنه لن يفعل . وهذا الرضي الأخير ، يصيب نقده بعدوى الإفساد ، ويحل امتناعه سلاحاً بدلاً من أسلحة الرجعية . وهكذا ، نجد - في كل مسرحياته ومقدماته - أن المال هو الإله ، وأتينا بدونه لا شيء ، ولا فرق لنا ، ومايجوز . « الحصول على المال ، حتى تستطيع أن تكون لاضلاً . لابدونه لثقتك لا تستطيع حتى أن تبدأ في أن تكون صالحاً » . إن شو يكرر ذلك مراراً ، ويصوت مرتفع ، حتى ليشد كانه حرص على إقناع نفسه هو بذلك ، فلما هو حرص على إقناع الآخرين . إنه يستسلم : « تحلل عنه ، ليا قيمة الذرية والإثارة ؟ رضى لوي القيت به في باوغة ، فلان وغداً من الأوغاد سيأخذونه . انتظر حتى يتغير النظام » .

ولكن ، كيف يتغير النظام ؟ ليس لدى شو جواب مقنع . ليست هناك حاجة لاتهام شو بالتضليل الواضح . إنه سجين - عن عجز - داخل مقولات الفكر البرجوازي ، وهو لا يستطيع أن يرى ذلك ، لأن الوجود يصور للضرورة ، ولأن الطبقات البرجوازية بكل « مهارجها » ، مفكر عليها أن تتغير ؛ وإن العمال بكل « فباقيهم » قادرون على أن يلعبوا دوراً حقيقياً وفعالاً ، في بناء حضارة جديدة ، على أنقاض الحضارة القديمة . وفي مواجهة هذا الجبر : العامل ، أم البرجوازي ، فإن شو - بكل اللعبة اللغوية البرجوازية التي يستند إليها - يفضل البرجوازي على الطرف الآخر ، للتصاف بالمجمل ، وبالاعفلاتة ، التي جعله القفر « متوشاً » . ومن هنا نشأت مشكلة حياته : كيف يتغنى تلك الطبقة البرجوازية بالتضيق عن أكلها . كان عليه أن يحمليها عن تغيير معتقداتها ، أو يطوى يديه يائساً ، ولكنه في قلبه لا يؤمن بمسئليها ، لأنه قرأ ماركس .

هذا القرار - الذي صاغته طبيته ونجرت به - أتى إلى كل متابعيه . فهو لم يستطع حل نفسه - حلاً حقيقياً - على الإيمان بطبقة برجوازية تتولد من الفالية ، ولا تزال الأحداث تثبت - بوضوح أكثر - هيجوها وتدهورها . ومن هنا صارت مسرحياته تزداد لا جدواها ، وتقل بلا حلول . إن الحضارة تتساقط « على الصخور » ، أولى « هربة

مُستحيلة لا تدل على احترام الآخر ، ولأنه عامل أفراد الجنس البشري كما لو أنهم أبقائهم ، فإن رسالته قُرئت على نحو واسع ، ولكن مع قليل من التفكير . أما الرسالة ذاتها ، فتكشف عن الزيف كله ، وعن لا واقعية الموقف الذي صاحب تبليغها .

إن شو قرأ ماركس في برايتز جيهه ، وكان له بذلك الحيار في أن يكون ثورياً خطيراً ، أو أن يكون مصلحاً شامياً ، يعلم بعمق ثقافته الطبقة الوسطى . وعلى الرغم من أن ماركس قد أطلقه على عار الحياة البرجوازية واكتفيتها ، إلا أن شو قرر رفض الاعتراف بفسورة الاطاحة بهذه الطبقة البالية على يد طبقة المستغل . ومنذ ذلك الحين ، انقسم شو على نفسه .

وتبصيح قراره هذا ، في تاريخه الشخصي ؛ فلقد ولد شو لأسرة تنتمي إلى الطبقة الوسطى ، إلا أن وضعها المالي ، ومركزها الاجتماعي ، أصيبا بالتدهور إلى حد مريع . غير أن شو ، الشاب الطموح - الذي كان قد تأثر منذ طفولته بضرورة استرداد مركز الأسرة السابق - رحل إلى لندن ، كي يحقق النجاح . ورضاه في لندن ، كان يتكسب - أحياناً - من الكتابة ، وهو فطر كأي عامل . ولكن ، كان لا يزال في مقدوره - بفضل امتلاكه بيلة سهرة ، وموعية العزف على البيانو - أن يغازل أوساط كسجنجون الرمية . ومع أنه واجه مشكلة التكلم البروليتاري ، إلا أنه تثبت بالطبقة البرجوازية . وبالطريق نفسها ، حينما واجه مشكلة التكلم البروليتاري الأيديولوجي عند قرائته لماركس ، فالومه ، وبشك الفالية وتقاليدها البرجوازية ، ومركزها الاجتماعي المحرم .

إن تلك المشكلة ، ودهه عليها ، هما اللتان حدتاً أيديولوجيه ، وكذلك فنه . كما أن مسهرته بماركس ، أمانته على مهاجمة كل المؤسسات البرجوازية مجبراً مدمراً . ولكنه لم يكن قادراً قط ، على أن يقدم إجابة عن هذا السؤال : لماذا تستغل هنا ، ولأن ، لتصين تلك المؤسسات ، إلى جانب الكلام ؟ إن هذه للمشكلة تجلت - وهي متجنبة خلف برقع الأموال الملوثة - في أعمال له ، على نحو مكرور ، ودالاً في صورة مرصقة ، كما في مسرحيت : « بيوت الأراملي » ، و « المجهود باربرية » ، و « مهة السلية وأرين » . إننا يجب أن نقبل الأشياء كما هي عليه ، حتى يتغير النظام . ولكن ، ينبغي ألا نتخذ أبداً أية خطوات سريمة - إلى جانب الكلام - لتغير النظام . فالجهود باربرية - التي تصاب بالاحر في البداية ، عندما تكشف أن للسبح التي تؤمن به قد بيع بالمال - تنتهي ، مع ذلك ، إلى الزواج من مدير مصنع للأسلحة ، كان ماله قد اشترى للسبح . وشرو نفسه - الذي اكتشف أن الطبقة الحاكمة فاسدة حتى الانتاع ، وأنها قامت على استغلال العمال - انتهى هو كذلك بعدد قرائته - أيديولوجياً - على المال ، والاحترام ، والشهرة ، والإصلاح السلس ، وحتى على موسيقي في النهاية .

ولأن شو قرأ ماركس ، فقد استطاع أن يدرك التناقضات المهمة في هذا الحل . ولهذا السبب ، كانت مسرحياته مليئة بالتحويلات المفروضة المتضمنة ، والحلول غير المقتضية . والحروب المام من الواقع ، عن طريق استخدام الخيال والتكلمة . ولقد عالج شو في حياته - وبواسطة شديدة - مشكلة السلع أو للمتزوجات للولثة ، فنتائجها عن تعليم الحيوانات . فاللحم ينتج عن عملية فيج ، في حين

البرجوازية . لقد كشف عن صفوة ثقافتها ، وفي الوقت نفسه عهد بالمستقبل إلى يدنيا ؛ ولكنه لم يكن هو وقارؤه بقادرين على الاعتقاد في نجاح هذا . وهذا فإنه يمثل - رمزياً - العقيلة البرجوازية كما هي عليه اليوم : خجولة الوجه ، وقلقة للثقة بنفسها . إنه يلعب هذا الدور النشط . وعلى هذا ، فهو يمثل إحدى القوى الانهزامية ، واليائسة ، التي تساعد في انهيار عالم ، شأن وقت نهائيه . إن هذا التشخيص ، ليس إلا تضخماً مَرَضِيّاً ، مجرداً من القوى الفعالة للثورة ، التي تستطيع أن تحطم البناء الفاسد ، وتبنيه مرة أخرى . إن تلك الثقة لم يبلغها شو قط ، كما لم يبلغ الحسنى المحتاج إليه . إنه يقف إلى جانب ويلز ، ولورانس ، ويسروست ، وهكسلي ، وروسل ، ولجورستر ، ولغسلمان ، وهيمنجواي ، وجوزوردي . وهم شاذج لمصرهم . إنهم أناس يعانون الانحلال عن وهم الثقافة البرجوازية بنفسها ؛ أناس حُرِّروا أنفسهم من ذلك ، ولكنهم - بالرغم من هذا - غير قادرين على أن يهربوا في أي شيء أفضل ، أو في الحصول على فهم يكون أقرب لتلك الثقافة البرجوازية ، التي قادت الناس - بسعيها وراء الحرية والفردية - إلى مستنقع الوحش . إنها حزينتهم التي يداخسون عنها بصفة دائمة . وهذا ما يجعلهم أشخاصاً مشيرين للتعاظم معهم ، بدلاً من أن يكونوا أشخاصاً مأسوسين ؛ وذلك لأنهم عاجزون ، لا نتيجة للظروف الساحة ، بل نتيجة لتوهماتهم الشخصية .

التضلع . إن الفرج أو الاختناق مائل في الإيمان (بقوة الحياة) ؛ وهو يؤدي - حتى - إلى يونيو (العودة إلى ميتشولف) . وهو يحاول - كما في مسرحية « القديسة جوان » - أن يريح نفسه بالرجوع إلى حبة تاريخية ، كانت فيها تلك الطبقة - التي ألزم نفسه بها ، أي الطبقة البرجوازية - تلعب دوراً نشطاً خلافاً . لذا فإنه صَوَّرَ القديسة جوان بطله ، وبنية للفردية البرجوازية ، ظهرت وسط عصر وسيط مختصر . وفي مسرحية « بيت كبير القلب » يستجّل شو - في بساطة - انفضالية تشيخوف عن الوهم . وأخيراً فإن كل إختناق شو ، وكل الأمور التي عاقته عن تحقيق الأمل الواحد في الفن والفكر - بما هو نتاج لمواجهه الفطرية - إنما ترجع (تلك الأمور) - بشكل مباشر وأساسى - إلى اختياره الحاسم للطبقة البرجوازية ، في حبة تاريخية معينة ، كان الاختيار فيها خطأ . وقد نتج عن هذا الاختيار : اللا واقعية في مسرحياته ، وانظارها إلى الحلول الدرامية ، واستبدال النقاش بالجدلية ، والإيمان بقوى الحياة واليونانية الفكرية ، والتناول غير المُنَظَّم للكائنات البشرية التي تقع في الحب ، ونقص المعرفة العلمية ، ونزعة الدجل الشائعة في كل ما يقوله شو . كما أن سخريته من الآخرين ، كانت سخرية من نفسه أيضاً ؛ لأنه يزدري نفسه ، ولكنه يزدري الآخرين بدرجة أكبر .

لقد قام شو بجمعة مفيدة ، وذلك بكشفه عن ضعف الطبقة

الهوامش

(1) - George Thomson, "In Defence of Poetry," *The Modern Quarterly*, Spring, 1951.

(2) - David N. Margolies, *The Function of Literature, A Study of Christopher Caudwell's Aesthetics*, New York: International Publishers, 1969.

(3) - للمزيد من الرابع عن أعمال كودويل ، إلى جانب ما تقدم ، نذكر : Stanley Edgar Hyman, "Christopher Caudwell and Marxist Criticism", in *The Armed Vision*, New York: 1948.

(4) - Samuel Hynes, Introduction to *C. Caudwell's Romance and Realism: A Study in English Bourgeois Literature*, 1971.

(5) - يشير إلى سمبوليتي بلتر (1895-1914) الروائي الإنجليزي الماسر . وله رأى في التصور صفة نظرية الانتساب الفطري .

(6) - الإشارة إلى جان لامارك (1744-1829) ، وهو عالم طبيعي فرنسي ، ومن طائفة الباحثين في التشريح للمفرد . وتتخذ النظرية اللاماركية أن الخصائص تكتسب بالتأثير ، والحاجة ، والاستخدام ، وعدم الاستخدام ، والتكيف مع تغيرات الظروف التي تتوارث .

(7) - السمووي Samuel طيف من الممارين الأرستقراطيين في اليابان القديمة .

- ملحوظة : جميع التهجئات - هنا - للمترجم .

(1) - من بين تلك المصوغات - مثلاً - : David Lodge ed *20th Century Literary Criticism*, London: Longman, 1972.

(2) - Gerald Jay Goldberg, ed. *The Modern Critical Spectrum*, New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1962.

(3) - Wilbur S. Scott, *Five Approaches of Literary Criticism*, New York: Collier-Macmillan Ltd., 1962.

(4) - وهو يتألف من مقالات عن : برنارد شو - ق . إي . لورانس - دي . إتش . لورانس - إتش . ج . ويلز . ومن هذا الكتاب ، انتخبنا مقالاً عن شو للترجمة والتقديم .

(5) - Christopher Caudwell: "George Bernard Shaw: A Study of the Bourgeois Supremacy", in *Studies in a Dying Culture*, London: Dodd Mead, 1938.

(6) - ويعد أول - بل أبرز - عمل في النظرية الأدبية ، وضعه ناقد ماركسي إنجليزي . ومن أهم موضوعاته :

موت المثاليين - تطور الشعر للمناسبات - الشعرية الإنجليز : ١ - حبة التراكب البدائي : ٢ - حبة الثورة الصناعية : ٣ - انحطاط الرأسمالية - حركة الشعر البرجوازي - آية الحلم في الشعر . . . الخ

الواقع الأدبي

● عرض كتاب

— ما الأيديولوجيا ؟

تأليف : ياكوب باربون

● رسائل جامعية

— الأيديولوجيا الوطنية

والرواية الوطنية في الجزائر

(١٩٣٠ - ١٩٦٢)

● وثائق

● الوثائق العربية

— من مجلات :

« البيان » ، « المنار » ، « الهلال »

● الوثائق الغربية

— نصوص من البلاغ الأوربية الوسيطة .

● مناقشات :

« علم الأسلوب »

والمصادرة على المطلوب

ياكوب باريون**

ما الأيديولوجيا؟

ترجمة: أسعد رزوق
عرض ومناقشة: سعيد المصري

مصطلح الأيديولوجيا قتل بحثاً ، ومع ذلك لا تزال الحاجة إلى تحديده ملحة للغاية . كذلك فإن أي محاولة عابدة لتناول الأيديولوجيا عليها تحفظات كثيرة . وتاريخ استخدام هذا المصطلح يمثل حلقات جملية بين موقعي الذات والموضوع في التنازل ، موازنة مع التحالف والصراع المستمر بين الأيديولوجيا والعلم ، أو بمعنى آخر : اتصال الأيديولوجيا وانفصالها عن جعل البنية التي تمثلها من ناحية ، وتبادل المواقع بين الوظيفة العملية والوظيفة المعرفية للأيديولوجيا من ناحية أخرى .

وما دام مطلب الحياض أصبح مهما ومتوخى في تناول المشكلات التي يثيرها هذا المفهوم ، فالحد الأدنى المطلوب أمام حتمية التحيز هو العودة إلى تاريخ المصطلح . وحسب تعبير باريون — « فالصطلح يتحدد إلينا من اللغة الاصطناعية للفلسفة ، وعلى وجه التحديد من الفلسفة الفرنسية في أواخر القرن الثامن عشر . فالأيديولوجيا بالنسبة للفلاسفة الفرنسيين تعني « علم الأفكار » . أما وظيفة هذا العلم — الأيديولوجيا — فتقوم على إرجاع الأفكار المركبة إلى أفكار بسيطة ، وإرجاع هذه الأخيرة بدورها إلى الإحساسات أو المبركات الحسية المباشرة ؛ إذ يسمى هذا العلم إلى تبيان جلور المعرفة ومنشئها وحلومها وحفظها من اليقين » .

لقد تحركت الثورة الفرنسية من قلب عصر التنوير في وجه الإقطاع من أجل إسقاط نظام القنصلية وسياسات الطبقة الوسطى ، ولكننا نظل في مغلل المثالية المرتبطة بالإصلاح الديني ، وتعد بذلك ثورة متوجة للمغلل ، عقيدة الحرية ، معدة الإنسان بذلك هدفاً أساسياً لها . ولذا يقول باريون : « إذ يهدد الحرية وحدها يستطيع الإنسان أن يحيا على سجيته الحق ، وحسب طبيعته العقلية ، وأن يبدل نصارى جهلته لتكوين حاله على أفضل وجه » .

ومعالم قد أصبح الإنسان صريحاً هزل متحرر ، فقد كان كل من يدى تراسي وكوندتاك على اقتناع بأن لفاعلية الأيديولوجيا ينبغي لها التأثير في صرح الحياة العملية وتكوينها . « ولا يبق — أي الأيديولوجيا — محصورة في حقل الفلسفة النظرية ، بل تتعلم إلى ممارسة دور حاسم في تعيين طابع الحياة الجماعية ، وتقرير الفعل

وبذلك تتقدم الوظيفة النظرية في مصطلح الأيديولوجيا لأول مرة ، وتضيف إليه بعداً جديداً يُقسم إلى تراث هذا المصطلح . إذ إن تحقق النظر في حدود المعرفة وبلورها ومنشئها وحفظها من اليقين يتصل اتصالاً مباشراً بجعل البنية التي تمثلها ، ساحة بذلك إلى تدعيم المثالية والمغللات ، تمهيداً عن طموحات البرجوازية الأوروبية الوليدة . ويبقى أمساناً أن نتأمل في غرض الثورة الفرنسية ، كيف حققت الأيديولوجيا جانباً من أغراضها في الوقت الذي بدأت تفصل فيه عن البنية التي تمثلها ، ومدى تراجع الوظيفة النظرية وتقدم الوظيفة العملية .

(*) كتاب مترجم عن الإلانية بعنوان *Was ist Ideologie?* ترجمة أسعد رزوق صدر عن : الفكر العلمية ، بيروت ، ١٩٧١ .

Jacop Barion (♦♦)

السياسي لدى الإنسان . و الشرط الضروري هو : « وجود معرفة عمرة من نير الأحكام المنطقية ، ومطورة من تأثيرات مؤسسات سلطة ما » .

عمل أن الشيء المستقر الذي انتهت إليه المثل العليا للثورة الفرنسية قد مثل في عمليات الرأسمالية الصناعية . ثم جاءت إمبراطورية نابليون فعملت على تصفية الاجتماعات المنطوقة ، ودعمت في الوقت ذاته النتائج الاصطناعية للثورة . وقد سر الفلاسفة الفرنسيون في هذه الحجة تحقيق العقل بأنه إطلاق الصناعة من عقلمها (ماركيز ، العقل والثورة ، الترجمة العربية ص ٢٩) ، إذ يتحول بذلك أساس العقل ليصبح مجرد عملية اقتصادية . وفي الوقت نفسه حاول دى تراسي والأيدولوجيون بسط مجموعة من الأفكار العملية من حقل التربية إلى ميدان السياسة ، « فوجب أن يتم بناء عالم الفعل السياسي على نحو يقسم المجال أمام سهولة تحقيق مساهمهم وأمانتهم التربوية » . لقد أصبحت الحرية بالنسبة إليهم ذات وجهين هما العقل والسياسة ، مفارقين بذلك الشروط الحادية للمسار السلي آلت إليه الثورة . « وسرعان ما كشف الفصل بيناتير من الوجهة الحقيقى لإرادة ونوايا المظلمة صوب الاستباط بالسلطة وإقامة حكم الفرد الواحد ، « وسرعان ما تكشف للأيدولوجيون أنهم أخطأوا الفظ بنابليون » ، « السلى « أطاح بالمستور الذى أقسم عليه اليمين القانونية » .

يقول باريون : لقد واجه الأيدولوجيون أيضاً خصوصاً جنداً من الجبال المسحى ، إذ سرعان ما وجد فلاسفة ملحد الأفكار أنفسهم على طرق تنقيص مع قوى العصر القاحلة وصاحبة القول الفصل ، فانتقمهم هذه القوى في نهاية المطاف بتهمة أعداء الدولة والدين . . . فانتقمهم بالثورة ولهمشهم في ديانة العقل أصبحا بعدان في ظل استرجاع الملكية عبادة الأعداء الحقيقين لفرنسا ومدعى عظمتها .

لقد أخطأ الأيدولوجيون في إدراك الطبيعة « الحقة » لكل من الدين والأخلاق والدولة معا ، كما قللوا من شأن الضرورة التاريخية والمجتمعية والسياسية بالنسبة لحياة الإنسان . وبهذا أصبحوا أناساً غرباء يعينون عن الواقع . وهكذا تحول الأيدولوجيا من كونها علماً أساسياً فلسفياً ، إلى التمازض الصريح مع كل من للمعرفة والعلم ، وتحقق في إنجاز مهمات عملية لأول مرة في التاريخ . وبذلك يظهر للأيدولوجيا سمات :

- ١ - أنها لا تتفق مع الواقع ، وتصبح من صيوب المعرفة .
- ٢ - أنها تنفى الانتفاص من قيمة الفكر ، بما يعنى عدم صلاحيتها لاستيعاب الواقع . وليس من قبيل الصدفة أن يقول باريون : إن هذه المشكلة تطرح علينا سواء أأنا العلاقة بين النظرية والممارسة في هذا الصدد .

إذ يمكن القول بأن الأيدولوجيا حينما تحقق إنجازاً في دائرة المعرفة وتتصلق من هذا الإنجاز بتزويها إلى مواقع عملية في ميدان السياسة ، فإنها لا بد أن تحقق في الهمشين معا ، إذ تنفقد الإنجاز الذى حقته ، والوظيفة التى ضمت من أجلها ، وكرست نفسها لها .

ما مصير المثالية المحيضية إذن في عصر الرضعية ؟ . فيرهم طواعية

تبريرها للدولة ، فإن الواقع السياسي خشى بعد استقرار السلطة من أن يصبح السلب المحيضى أداة هدم لمعالم المرحلة الجديدة . ولذا يقول ماركيز : تقدمت الفلسفة الرضعية لتقوم بدور المنقذ الأيدولوجى في الوقت المناسب (ص ٣١٤) . . . تدروس الواقع الاجتماعية بدون أى أحكام مسبقة ، وتتأمل في الواقع على أنه مستقل ، ومعنى آخر « استهدت أن تنصدى للعملية التقليدية التى يتولى عليها « النفى » الفلسفى ما هو مغطى ، وأن ترد للواقع شرف الوجود الإيجابى » .

ومع خلوط من أفكار سان ميمون ويرودون سيسمونى وقون شتاين (أى الفكر النقدي والمثالية الراديكالية والرضعية) بدأت الرضعية على الطرف المقابل تمكس معالم استقرار جديدة لحرف أيدولوجى جديد ، يندم الدولة من ناحية ، ويقوم بحل مشكلاته من ناحية أخرى : الأولى الخاصة بالمرقة ، والثانية المتعلقة بالممارسة . ويتسق هذا الحال مع استقرار نظام صناعى وأسماى بروجوى ، يعيد إنتاج شروط إنتاجه متلاهاً بذلك تناقضاته التاريخية . من هذا المأزق خرج فكر ماركس وإنجاز عبقدا الأيدولوجيا في البداية بالمفهوم الضيق على أنها فكر أو رضى مشوه وقد ظهر هذا في (الأيدولوجيا الألمانية) ، « وشيدوهريج » . أما في (نقد الاقتصاد السياسى) فقد اتسمت النظرية لتصبح حلقة في التطور التاريخى للرعى ، وتعبيراً عن البنية القرية ؛ أى الأفكار التى يحى بها الناس الصراع ويحركونه ؛ وبذلك يكتسب مفهوم الأيدولوجيا بعداً ميسوبولوجيا .

ومع ذلك فقد ساد مفهوم ماركس عن الأيدولوجيا في نظريته الضيقة لدى اليمين واليسار معا منذ منتصف القرن التاسع عشر . وقد فسر ماركس معركة في الأيدولوجيا لأول مرة متحداً استبد الماركسيون أنفسهم بالنظرية الضيقة ؛ فهم في الوقت السلى يملكون فيه رضى مشوها ، يتحركون على أرضية مقاتلة لا تقل تشوها عن أى يقين رضى

وفى إطار جدلية الواقع الممكن يخفى الفكر البشرى أيدولوجيتين تغازل كل منهما بنية مستهددة ، وتبادلان الاتصال بها والانفصال عنها . ومن خلال هذا التناقض الحادئ يبينها تبادلاً الأزمى والاستقرار ؛ العلم أو الثورة . ولم تمل هذه البنية من هذه التبادلية إلا تناقضات كل منها . ويرغم أن لينين يعيد للأيدولوجيا عنصرين أساسيين تخديداً : الأول يتعلق بنظام الأفكار والمعرفة ، والثال يتعلق بالوظيفة العلمية والعملية ، فـإنه لا يفضل أكثر من أن يحدد شكلاً بنائياً وظيفياً للأيدولوجيا . ولذا فالهدف الذى يلمه مناهل في النصف الأول من القرن الحالى يثير أسرين : علاقة الأيدولوجيا بالعلم من ناحية ، وعلاقتها بالمجتمع من ناحية أخرى . ولذا فهو يستكمل تراثاً مشتركاً ، فصيح الأيدولوجيا تشوها للواقع ، واليونيا تشوها له ، وإن ظل كل منها تصورات مفارقة لوجوها أ .

ما موقف الأيدولوجيا في عصر متحاضة الاستعمار ؟ يقول التوسر : « إن كل فلسفة حتى وإن تكن دينية أو رضىة أو مثالية ، إنما تربطها علاقة عضوية بقيم أيدولوجية عملية ، مرتبطة بقيم تابعة للصراع الأيدولوجى (الذى هو صراع طبقات) . هذا يؤدى إلى أن الفلسفات اللبية التى تتكلم عنها ، تخضع أيضاً لهذا القانون ، حتى لو لم تقم باستغلال العلم لإثبات وجود الله ، أو لشرح القيم الكبرى

وإلى هذا المعرّض ياكوب باريون Jacob Barion من أهم المشتغلين بالفلسفة في ألمانيا ، ومؤلف كتاب « ما الأيديولوجية » ، أهم الكتب التي صدرت في أوروبا في العقد السادس من هذا القرن ، وهو الكتاب الذي نحن بصدد في هذه الصفحات . وسوف نستعرض أهم الأفكار التي قدمها باريون في هذا الكتاب وفقا للسؤال الذي حدده لنفسه مثل البداية : كيف نهم الأيديولوجيا في النقد المعاصر للأيديولوجيا ؟ وما الأيديولوجيا إطلاقا ؟ ولهم نقدم معضلاتها (٢٠٠٩) .

الأيديولوجيا والوجدان النقدي

يتحدث المؤلف من المصطلح من خلال فصل غير مألوف بين المعنى والمضمون الذي يشير إليه ، إذ يكسب المفهوم معناه السائد اليوم من النظرية الماركسية وعلاقتها ؛ في حين نجد المضمون الأيديولوجي في جميع حقب التفكير البشري ، وضلال كل مراحل التاريخ الإنسانية : من تأثير العقائد الشروكة ، والآراء الجاهلية ، والأحكام القمعية السابقة على معرفتنا ، ولما يحدث في ميدان السياسة والحياة الاجتماعية ، وتطوّر عملية الفصل هذه على مقابلة بين النظرية للماركسية وواقع الممارسة الفكرية الإنسانية في مجملها .

صحيح أن هذا النوع من التحليل جديد على الوجدان النقدي ، إلا أنه بطل تلتيا لمجاين من مجالات ترمية الموروث الأيديولوجي : الأول ، وهو نظرية الأيديولوجيا ؛ والثاني هو موسيولوجيا المعرفة . ويرى المؤلف أن الصلة بين الأحكام القمعية والمعرفة النقدية ، وأن الفروق الأساسية بين الأكوال التي تقرر الواقع والأقوال الأيديولوجية ، هي مشكلات تبحث عن صعيد المعرفة النقدية ، أي من خلال نظرية الأيديولوجيا . وهو يوافق على تحديد مبادئها لهذا الجانب بأنه ينحصر بالكشف عن الأتمة التي يمتدح خلفها الأيديولوجي . وقد ناقش هذا الاتجاه على نحو مفصل من خلال كتابات ماكس فير وتيودور جايجر T. Geiger ، وإرنست طوبيتش Ernest Topitsch ، ولا سيما آراء طوبيتش حول التأثير الذي تلغرس اللغة على تطور الفكر الأيديولوجي من خلال تأثيرها على صيغ التصور والتفكير .

أما على صعيد موسيولوجيا المعرفة فيجري البحث في المقومات التاريخية والاجتماعية للمعرفة ، مثلاً بعدد من جديد ، ومن الوجهة الموسيولوجية ، طرح السؤال من موضوعية المعرفة العلمية ، ويتم إخضاع مفهوم الحقيقة العلمية ومفهوم الواقع لتحليل يتناول الوهم والدلالة . ويضع باريون مع مبادئها في تصوره ؛ حيث تقوم موسيولوجيا المعرفة بعملية تلك الحالات التي تتم من « تخمين » أو « زيف » في الأقوال ؛ وهي حالات مشروطة بتركيب الوعي ، فتصبح المشكلة التي تطرحها الموسيولوجيا المذكورة على نفسها مشكلة متشعبة في جعل البنية الفكرية لدى ذوات مجابهة معينة ، حيث يتم فحص المعرفة وتطوّر نشأتها من خلال البحث في المقومات التاريخية والاجتماعية للمعرفة ذاتها .

إذن فعل صعيد الوجدان النقدي يُطرح النص الأيديولوجي من داخله ، ثم يطرح من حيث علاقته التاريخية والاجتماعية بمنشئه . فهاذا من المشكلات التي تنتظر هذا البحث ؟ .

للاخلاق والجمال ، وحتى لو سخرت نفسها للدفاع المادي عن المعلوم (التفسير : الفلسفة والفلسفة الثقافية للعباء ، بالفرنسية ، ص ٩٦) . فإذا تصورنا أن الأيديولوجيا تستغل العلم لصالح بناء قوة محددة ، في حين أنها تنفد أي إمكانية لنمو معرفي ، فلنا أن نتوقع ميكانزمات فاعلة ، ساعية في استغلال العلم من هذه العملية ، وعمليات مستمرة من المناهضة للأيديولوجيا ، متوازنة تماما مع الإخفاق في تحقيق اتصال حقيقي بالبنية ، وإنجاز وظائف محددة من جانب الأيديولوجيا

لكل هذه العوامل جتمعة لا يتفنى العقد الخامس من هذا القرن حتى يعقد مؤتمر (الحرية الثقافية) في ميلانو في عام ١٩٥٥ ، متخذاً لنفسه شعار الانسجام الأيديولوجي بين الميمين واليسار ، وضرورة البحث عن مشكلات عملية لا فكرية . لقد أصبح القرن الماضي يعرف (بمصر الأيديولوجيا) « هنري إكهن » ، وبانفصائه يبدأ عصرنا (عصر نهاية الأيديولوجيا » إدوارد شيلز ، وديمو آرون ، وأوبورنر وغيرهم) . إنهم يقصدون القرن العشرين ، ولكنهم يكسرون وضعية النصف الثاني منه بما فيها من تطورات أفضت الحرب العالمية الثانية ، ومن عمليات كبرى واجهت النظام الرأسمالي في سعيه إلى مجازاة أزمته ، والتقدم التكنولوجي الذي عزز من مقدرة الرأسمالية ، ثم سبيل التسليح والولف الحشول . ومع أزمة مارس ١٩٦٨ ، وللمد العالي في حركات التحرر الوطني ، يبدأ عصر جديد من المراجعات الثقافية ، يمكن أن نصل على قسمته بـ (عصر نقد الأيديولوجيا) . وحسب تعبير باريون — « لقد أصبحت الأيديولوجيا من جديد هدفاً للنقد . وتشكل معالم هذه الحقبة في : مناهضة الاستعمار ، والأخلاقية الجديدة ، والإنسية الجديدة ، وشعار التحرر من الاستغلال ، لتصبح هذه القضايا مطروحة على مسألة العلم الاجتماعي يظهر الحاجة إلى فهم حقيقي إنساني للأيديولوجيا قدر الإمكان .

والسمة البارزة في هذه الحقبة أيضاً أنها تحلل مجموعة من الدعاوى تؤمن بالشك والنقد والحياد وحرية الفكر . وبعد مقال جوزيف جابل بعنوان : إكهن أن يقوم فكر بلا أيديولوجيا ؟

? elle possible - Une pense non ideologique الصادر في عام ١٩٧٩ .— أصلياً تمثيل للتصير من هذه الأفكار . وي طرح جابل لمشكلة من منظور موسيولوجي أكثر منه إستمولوجي ، جعل النحو التالي :

« هل توجد جماعات اجتماعية (طبقات) ، شرائع ، تنظيمات) لها ميل خاص إلى فكر غير أيديولوجي ؟ » (موسيولوجيا الوعي — بالفرنسية ، ١٩٧٩ ، ص ١٤) .

(*) اعتدنا على نقل هذا للقبس من الترجمة غير المنشورة ، التي قام بها جابل بترافقه ، الجزائر .

(**) اعتدنا على الترجمة العربية الصادرة عن الدار العلمية — بيروت — الطبعة الأولى عام ١٩٧١ ، التي نقلها الدكتور أسعد رزيق . وغيره الكتب على لومعة تصور غير متعزلة ، إلى جانب مقدمة الناشر ، وترافقه ، وبخلاف ، ويقع الكتاب في ١٢٥ صفحة من القطع المتوسط . ولقد بذل المترجم في ترجمته جهداً عظيماً — في حدود الإمكانيات — أرى به لتكثيرة العربية إلى حد كبير . وينبغي أن نشير إلى ملاحظة تستحق التسجيل ، وهي تلك الروح النقدية المحاربة الأتمة التي سيطرت على المترجم والناشر .

مشكلات الأيديولوجيا :

نحن نستعمل كلمة (الأيديولوجيا) اليوم بمعناها السلبى في غالب الأحوال ، وهو الملقى الذى يرجع إلى ماركس وإنجلز . وقد بقى هذا الملقى محظوظا بدلالاته السلبية في ميدان الاجتماع والسياسة في المقام الأول . فالتفكير المنطوق بالأيديولوجيا ما يجذب ويوصف بأنه « منعدم الصلة الوثيقة بالواقع » ، لأنه يعد النظام للمجتمع المستبد على صعيد النهر الجرد ، والتابع من فكرة سقيمة ، نظما يمكننا على صعيد الواقع ، ولأنه يطلب أيضا بتحقيق النظام المذكور .

ولو نظرنا أولا كيف تطالمتا هذه اللفظة في المجلدات السياسية لتين لنا أنها تهدف دوما إلى البض من شأن الحصر ، والخط من قدره ، ونحن نعد أقواله أيديولوجية ، إما لبعدها عن الواقع ، أو لأنها تحجب الواقع وتغيبه أيضا ، أو لكون تلك الأقوال خاضعة للأحكام المسبقة ، أو متأثرة بالتحامل المبتغى من المصلحة الشخصية .

ما السبب إذن ؟ يقول باريون : لقد اكتسب مفهوم الأيديولوجية نبرة انتقاصية عندما تم إدخاله في مطلع القرن التاسع عشر ، وعلى يد الفلاسفة الفرنسيين ، إلى لغة هؤلاء الاصطلاحية ؛ لى عندما أدخل إلى ميدان السياسة ، وسقط في المأزلة التى تمت بين الأيديولوجيين ونايوليون ، وأتى انتهت لصالح بونابرت .

وفى يتعلق بالأحكام المسبقة ، يرى المؤلف أنها أحكام متسرعة ومتسررة ، تحطينا النتيجة لجل تخصص الموضوع ، وتصدر عن أيديولوجية في أغلب الأحوال . فبين الأيديولوجية والحكم المسبق ذاتيا علاقة وتأثير متبادل . ولأننا أن الاستعمال اللغوى حاليا يفضى على لفظة صين vorantelli نبرة قيمة سلبية بلا مراء . ويستند باريون على آراء جادامر H.G.Gadamer ، الذى يرد هذه النبوة السلبية إلى تأثير عصر التنوير . فقد كان للحكم المسبق الذى أصدره عصر التنوير على ظاهرة الأحكام المسبقة أثره القمى فى تشويه سمعة الحكم المسبق ، والخط من شأنه . لذا يقوم جادامر بإعادة النظر في هذا التشويه ، لكى يطلع علينا برأى مفاده الإعلان عن إعادة نظر أساسية في مفهوم الحكم المسبق . فهناك أحكام مسبقة يتبنى للعقل التقدي دحضها ؛ وهناك أحكام مسبقة مشروعة ، تمود بفائدة على المعرفة ، لهى ثقل الشروط اللازمة للفهم للممكن في مجال العلوم الإنسانية . إنها أحكام بنقصها اليقين الموضوعى ، والتأسيس الكافى في الواقع ، كما تتميز برعى راسخ للحقيقة ؛ فإلزامه بأنه يعرف ، وهذا ما يميزها عن الرأى المسبق الذى يترك هذا التقرير مفتوحا أمام شتى الإمكانات والاحتمالات .

ومن حيرت الأيديولوجيا أيضا النزعة الكلية والشمولية ، التى تبدو في كل أنواع التفكير كى النظرة الشاملة إلى العالم .

إن النزعة الكلية لدى الأيديولوجيات ، وهى النزعة المؤدية إلى تلك التخطيطات التى ترغ صرحا هندسيا من الأفكار ، وتصف بطابع المنظومات المنسقة ، تطرح علينا السؤال القدي عن شروط إمكان المعرفة الموضوعية ، وعن حدود العلم الإنسان ومضى معرفته . وتبدو أهمية هذا التسؤل حين نلاحظ نزوع العلم أيضا نحو الكلية بمعنى ما !

ولا تختلف النظرة الشاملة إلى العالم في الأيديولوجيا كثيرا عن

عناصر أخرى ، مثل تنقيع الوعى والوجود ، واستلاك موقف مزدوج من حجب الحقيقة ، وإدعاء الأيديولوجيين باستلاكها وحطم ، والتصرف من موقف إثنائى عقدي متصلب ، وكذلك النظرة العدائية للموقف الأيديولوجى المضاد أو المرتد . وكل هذا نتيجة لموقع الأيديولوجيا في دائرة العمل السياسى .

غير أن المفهوم الحديث للأيديولوجيا ليس محصورا في دائرة السياسة وحدها ، مع العلم بأن الأيديولوجيا السياسية هى أول ما يتبادر إلى ذهن الإنسان . لقد تلقى البحث العلمى في مشكلات الأيديولوجيا دوافع حاسمة من لدن الأيديولوجيا الفاعلة والمتطورة في الحياة المجتمعية والسياسية ، لاسيما أن النقد للتركس للأيديولوجيا قد أعطى المحافض المباشر للثقافتان العلمى حول مسائل نظرية الأيديولوجيات . ففى حقل الفلسفة قاد هذا النقاش إلى دراسات وبحوث تناولت طرق التفكير ، ونقد العلم ، وعددا من المشكلات المتصلة بنظرية المعرفة ، على نحو أى كذلك إلى دخول الأيديولوجيا في مجال النظر لمتعلق بمضغلات الأنطولوجيا ونظرية القيمة . وقد أظهرت الدراسات والبحوث الفلسفية والسياسية والأيديولوجية أن المعرفة والتنظيم والفعل لدى الإنسان كلها تخضع للتأثير الأيديولوجى ، وتضطلع بطابعه إلى حد بعيد . وسوف نتضح هذه الجوانب الإيجابية حين نتحدث عن أبعاد الأيديولوجيا .

ومع ذلك فهناك مشكلات نسوية لا تتلف على حدود التصنيف (الإيجابي والسلبى) ، فمشكلة البوطويا ، ومعضلة التمييز بينها وبين الأيديولوجيا ، تم تقل فيها الكلمة التالية بعد . فقد استعرض باريون أفكار مانهايم وإرنست بلوخ وإيه وكولا كوفسكى . ورغم وعيه التام بالفروق الجوهرية بين هؤلاء جميعا ، اقترت آراؤه بعد ذلك ، عن هذه المشكلة ، من النشى الرضى ، ولم يكن هذا سوى السبيل الوحيد أمامه لأن يكون موضوعيا حسب زعمه منذ البداية .

فبعد مانهايم تبدأ التفرقة بين المفهومين منذ اللحظة التى نفكر فيها حول إمكان تحقيق الأيديولوجيا . وهذا نفسه هو ما قاد مانهايم إلى المشكلة . وحسب رأيه فكلما ما يتدرج تحت التصورات المفارقة للوجود . ونظرا لصعز كل منها عن الاستجابة لشروط الواقع ، يظل المفهومان متممين بالاختلاف عن الواقع . أما الفارق بينهما فهم أن الأيديولوجيا تقوم بتنقيع الواقع ، في حين تمتع البوطويا بقوة تحويل سبق لها أن مارست هذا التأثير التحويل .

أما إرنست بلوخ فقد حاول أن يطور فيها جديدا للطوبوية من زاوية تحليل الأمل (بما هو شعور بالتوقع) أو التربك ، حيث يشير إلى نوعين من الطوبوية ، أحدهما تجريدى ، والاخر عيى . ففى النوع الأخير يتربك الحيات حصرا من الإمكان الحقوق ، في حين أنه في النوع الأول يفضل طريقة في اللا إمكان الفارغ . أما عن الأيديولوجيا فيميز بلوخ بين وظيفتين: الأيديولوجيا بما هى وجدان مزيف إزاء تغطية البناء التحيى ، والأيديولوجيا بما هى وجدان حقيقى يسهم في تطور الآثار الثقافية في البناء الفوقى ، حتى بعد زوال أساسها المجتمعى . وهذه الوظيفة يسميها بلوخ « وظيفة تجاوز الوجدان الزائف » ، وهى المعون الروحى الفائق ؛ هى طوبوية من حيث وظيفتها ، التى بدونها تستند الأيديولوجيا أغراضها في الارتباط بعصرها وهذا هو معيار للتفرقة بين الأيديولوجيا والبوطويا .

تلك هي مجموعة من مشكلات حُمِلَتْ بها الأيديولوجيا عبر عمارسة العقل النقري وإفهام العمل . وإسرياً أصبحت بعد ذلك عملية استقرار مفهوم واضح للأيديولوجيا بأبعادها وتضليلها للممارسة مسألة شاقة . ولكن من أين نبدأ ؟ لا بد من تبني الأيديولوجيا ثم الوصول إلى إبعادها .

تاريخ الأيديولوجيا :

يجادل باريون أن يتبع الجذور اللغوية للمصطلح من مفهوم الفكرة التي تعددت معانيه في البدايات الأولى ، ثم يتبع كيف أُرِفَتْ للفكرة إلى مستوى للمثل الأعلى ideal ، مقارناً بذلك بين أفلاطون وكاظم ، أي بين كونها قوة خلق وإبداع ، وكونها قوة عملية ، إذ يندو المثل الأعلى عند كاظم مغزلاً للواقع . وفي القرن السابع عشر تفقد الفكرة في الفلسفة الفرنسية دلالتها الأصلية بوصفها مبدأ لوجود الواقع وتقييمه ، لتصبح مجرد عتري الوجدان أو مضمون الوحي ، وتتحوّل الفكرة بذلك لكي تصبح تصوراً . وفي أواخر القرن الثامن عشر يولد مفهوم الأيديولوجيا في الفلسفة الفرنسية في خضوع قول الفكرة إلى تصور ، لتصبح الأيديولوجيا هي علم الأفكار . ويعود عتري الوحي إلى الإحساسات ، وتصبح الأيديولوجيا في نظر دى ترانس في كتابه « مبادئ علم الأفكار » هي : إرجاع الأفكار المركبة إلى أفكار بسيطة ، أي إلى الإحساسات والمركبات الحسية .

وعندما تتطلع الأيديولوجيا إلى عارسة دور حاسم في تعيين طابع الحياة المجتمعية ، وتعتبر العقل السياسي ، يصطلم من خلال المبادئ التروية بعالم السياسة ، تضقد في ظل برهنا المثلالي وعيها بالمرقة ، ومعرفتها بعالم السياسة مما ، ويتم عزل الأيديولوجيا عن مجال العلم أو للمرقة من ناحية ، ومن الكتيبة والسدولة من ناحية أخرى .

وتحول مفهوم الأيديولوجيا اليوم إلى الانطلاق من آراء مسبقة ، بحيث تعود الأيديولوجيا من جديد إلى عالم المثل العليا ، فافقة بذلك الصلة بالواقع . ويُضرب حل ذلك المثل بتوحيد أوروبا ، إذ يظل مثلاً أهل أيديولوجياً يخفى حقائق واقعية كثيرة^(٩) .

وانطلاقاً من هذا الاستعراض التاريخي نصل إلى الوضع المعاصر للأيديولوجيا . وأساساً مجموعة من القضايا المهمة ، التي سوف نحدد الكلمة الأخيرة بشأن باريون .

أبعاد الأيديولوجيا وتضليلها للممارسة :

إذا كانت هناك أهمية لتحديد المواضيع التي يدلى فيها باريون بملوه فإنا بصدد أكثر المواضيع تعبيراً عن رأيه ، ذلك أنه بدلاً من أن يستعرض ، في هذه الأجزاء ، نظائراً ، آراء الآخرين ، يحفظها بعبارة ورأيه الأخير . ونجده يستعين بهم ، متقبلاً ما يقدم أفكاره . لقد أشار إلى خمس قضايا :

العلم والأيديولوجيا ، البعد الأيديولوجي في القيم ، الأيديولوجيا والحقيقة في إطار العقل الإنساني ، تأثير الأيديولوجيات ، وأخيراً

(٩) هذا الكلام يهد إلى الأضلاع فكرة « فارتز الأيديولوجيا » . ولا يقل ذلك من شأن باريون حين يبرر ذلك ما يراه . انظر الافتراض الذي طرح في بداية هذا العرض .

ويحاول إجماع Borge استيعاب الطولية بوصفها عاولة لإضاحية من جانب الأيديولوجي ؛ إذ تفتقد الطولية أيديولوجيا مرفقة يتوقع حدوثها . فحين يكون النظام الاجتماعي الذي ترسم الطولية معالمة غير قابل للتحقيق ، نجد أن الطوليويات تسمى نحو التحقيق ، فتضلل بتغير جدرى للمحالات المجتمعية والسياسية . لكن الطوليويات ليست مجرد تقي وإكثار سالك للأوضاع الاجتماعية الرائعة ؛ فهي تستحدث قيام نظام جديد ، وتقدم وصفاً تفصيلياً في غاية الدقة لهذا النظام .

وكما قال كولارنيسكي « إن الطولية هي قوة حقيقية حتى وإن كانت طويانية » ؛ فالطولية في عتري هي حشا وظاهرة لعالم الأفكار ، والمثل الأعلى لنظام جديد ، والسلف المستكن لواقع تاريخي . ولكنها في الوقت نفسه أداة للتأثير في الواقع ، ولتخطيط العمل المجتمعي بصورة مسبقة .

ويتقد باريون آراء ما فهمه حين يشير إلى أيديولوجيا المضطهدين ، ويقابلها بأيديولوجيا الطبقة الحاكمة ، ليكشف من قوة داخل الأيديولوجيا ، تتطلع نحو الإطاحة بالواقع القائم . وبذلك لا يبقى للأيديولوجيا إلا دور التأثير وحسب ، أما إزنت بلوخ فيعيب عليه باريون استخدام تشبهات واستعارات بدلاً من مفهومات ، وأن تضمن الأيديولوجيا عنده لوظيفة طويانية يضيف التمييز بين المفهومين .

« يريد الأيديولوجيون والطوليويون حل حد سواء – والكلام حل لسان باريون – تغيير العالم ، لأنه لا يطلق مثلهم العليا ؛ يريدون تحقيق أفكارهم من المعدلة بإجتهاد فوجهم المثالي » . ترى هل يستطيعون ؟ الإجابة التي يقدمها باريون تقف بالأمر عند حدود التصور ؛ أي أن الإجابة مروهنة بمعرفة ما إذا كان هذا العالم للتصور مجرد أيديولوجيا أو طويانية ، وأنه يتضمن أيضاً عتريات من الحقيقة التاريخية المعينة .

ولكن ماذا عن استعمال للمركبة لكل من لفظي الأيديولوجيا والبطولية ؟ لقد استخدم ماركس وإنجلز هذين المفهومين في مجموعهما على الفلسفة المثالية الألمانية ، وحل كل اللين يناهون بشاركية غير ماركسية ، وأصبحت كلمة طويونية Utopische بمثابة شعار للماركسية في النضال لأجل نظريتها الخاصة . وقد ظلت للماركسية متصصة في هذا النوع من النزاع في مجال المناظرة ، لكن انتصارها لا يخفى برهانا على تبرير مشروعية النقد السلي الذي مارسه ضد الاشتراكيين السابقين على للماركسية .

يريد كل من ماركس وإنجلز وصف النظريات الاشتراكية السابقة عليها بأنها طويونية لم تتنجح ، في مقابل اشتراكيها العلمية . صحيح أن الاشتراكية العلمية عند ماركس صارت علماً بفضل اكتشافين تحولت بها نظريتها إلى الواقعية : النظرية العلمية للتاريخ ، وفاقص القيمة . لقد أتاح لها ذلك استخدام المعطيات التاريخية ، في حين اختلط الأمر على الاشتراكيين الطوليويين . لقد أدركوا صراع الطبقات ، ولكن حلولهم الخيالية أبعدهم عن النظرة الواقعية . ويضيف باريون أن ثقة ماركس في انتصار الاشتراكية مع ذلك لا تستند إلا إلى إيمان بانتصار لخبرية في البداية ؛ وإلى هذا الحد كان ماركس مثالياً !! .

مطلب نزع الطابع الأيديولوجي . وفيما يلي نناقش معه هذه القضايا الخلافية .

رحول البعد الأيديولوجي في المعرفة ، ناقش باريون الطابع الأيديولوجي للتفكير الفلسفي ، واختلق الأيديولوجيا في معرفة الواقع الراهن حل حقيقته حين تبرز من خلال الأطر الفلسفية . والعيب في رأيه يرجع إلى أمرين : إما إنكار الأساس للمدى لكل ما هو واقعي ، والاكتفاء بما هو روحي ، أو إنكار الطابع للمميز للوجود الروحي والعقل ، مع الاكتفاء بما هو مادي . إن كلا الأمرين يتطوّر على نوع من الفلسفة الأحادية النظرة ، التي تقومها نزعة التبسيط الاختزالي والتوحيد القياسي إلى نظام مغلق من الثنائيات التي تتناول العالم في كليته . إنها فلسفات تستند إلى أقوال ومزاميم عالية ، يجوز أن نسميها الأيديولوجيا (مقابل العلمية) ، استنادا إلى الحلف الذي تضعه نفسها ، وإلى ادعائها للمطلق للحقيقة .

وما لا ريب فيه أن الأيديولوجيات تتورّك على العلم ، وتدهي الانتساب إليه ، فقد حدث ذلك في الماركسية منذ بداياتها الأولى . لكن التفكير الأيديولوجي قد برز إلى المقدمة خلال التطور اللاحق للماركسية . وهذا ما جاء مطابقا لتحول الماركسية نحو نظرة شاملة إلى العالم ، ونحو أشكال مؤسساتية للتنظيم السياسي . فللماركسية المؤسساتية تستخدم في أيضا العلم واجبة . وقد حدث ذلك في عهد ستالين . ولذا نجد الفيلسوف البولوني كولاكوفسكي ماركسيا بدافع عن العلم ونحره من الأيديولوجيا في إطار شروطه للملاقة بينها .

وهكذا نلمح خضوع كل من الأيديولوجيا والعلم لقوانين خفية من حيث الطابع والنوع ، وهذا ما يفسر لنا تناقضها وخلافها الدائم . فالمعلم لا يعرف أية حقيقة تتحول إلى عنصريات إيمان ، ويستند إلى العمل بالمفاهيم الموضوعية . أما الأيديولوجيات فلها عكس ذلك ؛ إنها تقدم تفسيراً شاملاً وجعلها للعالم ، له صفة اليقين النهائي .

وإذا تسق لنا الإقرار بأن النتائج العلمية تتسرب إلى الأيديولوجيا وتدخل في صلب تعاليمها فهذا لا يعطل الفارق الأساسي بينها . ومع ذلك فالأيديولوجيات المعاصرة لا تتناهى العلم ؛ فهي تدرك مكانته . وهي حين تضع نفسها فوق العلم ، وتقيم منظومة من الأفكار الإيمانية ، مدعية امتلاك الحقيقة المطلقة ، فإن مثل هذه المنظومات أو المذهب الإيمانية تندرج تحت اسم وروية العالم *Weltanschauung* ، إنها ندعي امتلاك الحقيقة ، وتقدم على الاتباع والكفاح ضد أعدائها . وهذا الشكل من الأيديولوجيا في كنف مستمر ضد الفلسفة العلمية بصورة مطلقة . إن مجموعة اللغات المتقسمة بطابع رؤية العالم هي التي تجعل الأيديولوجيا يفسر للمبشرين العلمية من زاوية فهمتها . ولكن هل يفتق بنا هذا إلى أن نرى الأحكام القيمة الأيديولوجية الطابع إطلافاً ؟

يطرح باريون هذه القضية بشكل مفصل قبل أن يجب عن هذا التسلسل . وهو يرى أن اللغات التله والتاريخ ، وجعل الأتوال القيمة الأخلاقية ، تنمك على صعيد رمزي لعبة المصالح . غير أن القيم هي صفات أو خاصيات موضوعية قائمة بذاتها . وتذكرنا من الممكن أن يقع فرصة للأيديولوجيا حين يتعين هذا التفكير بفضل عناصر القيمة . فكل معرفة إنسانية هي عرضة لخطر الضلال الدائم ؛ أبقى

نفوذ التقييدات (حتى إن تحرّر العلم من القيم أصبح موضع شك) .

إن الأحكام القيمة هي مزامم مشروطة بنظرة مُصدر الحكم نحو الترتيب السائد للقيم . لكن الخطر الأكبر - على نحو ما يذكر شيلر - هو خلع القيمة *Wertauschung* ، التي تنظر إلى القيم من زاوية ملامتها واندرجها في مجال معينا . فكيف يحدث أن تلقى الأعمال نفسها للمبني تارة والدم تارة أخرى ؟ إنذ فلسفة مشروطة بموقف مصدر الحكم . والذين يمكنهم على وضع قيم معين إنما يفعلون ذلك نتيجة لطابق هذا الوضع مع وجهات نظرهم الخاصة .

لقد استعرض باريون أفكار أفلاطون وكانط وماكس شيلر وجاميهر حول هذه القضية ، وناقش صراع القيم وعلاقته بالمسروبة والأيديولوجيا ، وطرح مسألة الصلح غير المشروط ، وموقف جواز الكلب الذي يقره الأفلاطون ، وانتهى إلى اتخاذ موقف إيجابي من الصلح ، لا يقدم في النهاية حلا نهائيا لمشكلة الصراع الأصيل بين القيم .

من منظور الفعل الإنسان تتمتع مسألة الحقيقة بدلالة حاسمة وإيجابية بالغة بالنسبة لمشكلة الأيديولوجيا ؛ وذلك على نحو مزدوج : فهي من ناحية أولى ، تقود إلى السؤال عن شروط المعرفة الموضوعية وإمكانها ، ومن ثم عن الحقيقة . ومن ناحية ثانية ، عند ما يتم فهم الأيديولوجيا بمعنى أخف من معناها ، وتزيف للحقيقة ، وتزوير لها ، فإن الأيديولوجيا تتخذ من عرضة لشبهة الانتقار إلى الصلح . والبحوث التقنية تأخذ في الحسبان هاتين المسألتين .

إن الأيديولوجيات ، برغم كونها مركبات من التصورات والفتاحات الوهمية غير المطابقة للواقع ، يمكنها أن تحدث تأثيرا بالغا في حقيقة العالم الواقعي . إن دائرة الفعل الإنسان وحدها التي تقود عدة مشكلات في علاقة الأيديولوجيا بالحقيقة ؛ منها بدور الأيديولوجيا ضحية الوهم الذي يغفلها يتصور وجودها ظاهريا للواقع ؛ ومنها إرادة التزييف لأغراض معينة ، على نحو يقدم مصالحه ، سواء كانت هذه المصالح تتعلق برؤية العالم ، أو كانت مصالح اقتصادية ، أو كانت تمت بصلة إلى سياسة القوة والنفوذ . وهنا لا يسهل الأيديولوجي من نقص في معرفته ، بل يقتصه الصلح ؛ فهو يُعَمَل الآخرين ولا يضل نفسه . وهذا النوع من الأيديولوجيا معروف لدينا جيدا في ميدان السياسة ، ولا يتم فضحه إلا بكشف الأتمة التي يتخفى خلفها . وهذا هو دور نظرية الأيديولوجيا إن شئتا التي لإرادة التزييف . أما للملاحم الأيديولوجية التي تتبني بفعل إرادة الوجود فتصلي لها سوسيولوجيا المعرفة في فحصها للمعرفة وتطوّر نشوتها .

كيف يتسق لنا أن نميز بين الوجودان الحقيقي والوجودان الأيديولوجي الزائف ؟

كَيْفَ نوفر مقياسا موضوعيا لهذا التمييز ؟ متى كان التفكير كله مرتبطا بالوجود ومتوافقا وإياه ؟

تقوم هذه التساؤلات باريون إلى الدخول في أصناف النسبية الفلسفية عند ماهايم ؛ فحلقيته عن المنظورات يشير إلى المعرفة وإلى طريقة المرء في الحصول عليها . فإذا كانت المعرفة هي إدراك الشيء ، فإن المنظورات هي طريقة المرء في إدراك الشيء ، فإذا كانت المعرفة

من ذلك فمسألة التحرر من الأيديولوجيا وهم ، كما أن عملية نزح الطابع الأيديولوجي وهم أيديولوجي قائم في أساسه .

- إذا وجدت الأيديولوجيات فهي تحتاج إلى مؤسسات ملائمة لها .
إنه يشترط كلا الطرفين الطرف الآخر ، مصادات الأيديولوجيات السياسية مشروعا فكريا للمستقبل .

- تنجس الأيديولوجيات صوب المستقبل ، بما فيها تلك التي لا تقوم إلا بتسيير النظام الاجتماعي القائم ، لأن الأخيرة تريد ضمان المستقبل ضد النزعات الجبيلة التي تهدد وجودها . وتريد الأيديولوجيات تغيير العالم ، معلقة الأمل على مجيء عصر أفضل .

- تعتمد الأيديولوجيات على تسخير العلم لحضنها ، فتأخذ منه المصالح الصالحة للاستعمال ، وتحاول أيضا عسرة التفرد على العلوم ، فطرح الأسئلة العلمية ، ويحبثها من زاوية تضاريفها الجبيلة (الدجاجية) ، وبذلك تنقل إلى التفكير العلمي وتخلله بصورتها الأيديولوجية . وتقدم الأيديولوجيات ، عن طريق تنظيماتها ، يتميز هذا التفرد الذي أضلت تمارسه على العلوم .

- إن الأيديولوجيات هي أنظمة مغلفة ، لا تطبق النقد العلاني ولا تنحله ، ولا تعرف إلا الفضائل الغريب عنها . فالأيديولوجية تتطلب اعترافا عقليا ، أما العلم فيسمى دائما نمو المعرفة ، ولذا يبقى كل من الأيديولوجية والعلم في موقفها الأساسي على طرفي نقيض لا سبيل إلى التوفيق بينهما .

تلك نظرة ياكوب باريون للأيديولوجيا مصطلحا وتاريخيا ومعضلات . ومع ذلك فإنه لم يحاول إيراد قضايا أخرى حول خصوصية الإنتاج الجمالي والأيدولوجية ، والملاقة بين الأبنية الاقتصادية للشظرة والبناء الأيدولوجي المتخلف ، والعكس وكذلك العلاقة بين الأدب والطبقة والوعي في خصوصية كل منها ، ومسألة ما إذا كان الأدب يمثل طبقة أم يمثل نزعة إنسانية تتجاوز حدود موقف طبقي بعينه . . . إلى آخر تلك القضايا . وربما كان طر باريون في هذا أنه صنف كتابه في إطار نظرية الأيديولوجيا وسوسيولوجيا المعرفة والفلسفة العلمية ، حيث تبدو القضايا أكثر عمومية ، ولكن تقاطع هذه الدوائر الثلاث لابد أن يفرض بعض هذه القضايا بالضرورة .

ويصعب على باريون أنه لم يحدد خطوط انتقاء العلم بالأيديولوجيا بوصفها نظامين مختلفين ، كما أنه لم يوضح حدود الموقف الأيديولوجي في العلم ، حين يتخضع العلم وحده يثور عليه ، ولم يتحدث عن التورات العلمية والتورات الاجتماعية وما بينهما من علاقات لا تكون بالضرورة طردية ، بل ربما كانت علاقات مواجهة .

ولل جانب هذه الملاحظات والانتقادات الواردة ، يظل للكتاب موقف نقدي على حدود المدرسة الألمانية ، بعيد إلى الأذهان صحت الإيجاز الأثالي في ميدان العلم والفكر .

نقد شيئا ونتج نحوه ، فإن طريقة الدخول إلى الشيء للتصديق مرهونة بتركيب الذات القاعية وتكوينها . فإدراك الذات للشيء يتلقى مشكلة المطابقة واللا مطابقة . وهنا لا يميز ما نعلم بين وجود الأثر والوعي هذه الأفكار ، فمن الجائز للإنسان أن يملك وعيا زائفا للأفكار ، مع إخفاقه على إدراكه على وجودها . ولا يجوز لنا أن نتفق مع باريون في هذه النقطة ، لأنه ينفي - ببساطة - الموقف العلمي من الفكر ، ويخلط بين ضرورة وقوع الأثر في الأيديولوجيا ، ونفورها حين تتخذ أشكال المعرفة بعضها من بعض موقفا نقديا .

إن شبهة الوهم أو نقص الصديق لا تعني الأيديولوجيا السياسية (بما هي مشروع للمستقبل) من الوهم والحيال . ولكن عندما تتضمن الأيديولوجيا أيضا شيئا من الحقيقة ، يكون السؤال عن أسباب هذا الزواج . وقد أغفل باريون هذا السؤال ، بالإضافة إلى أنه لم يشر إلى أسباب طغيان جوانب الخيال والوهم على جوانب الحقيقة داخل الأيديولوجيا في ظروف معينة . وإذا كان قد أشار إلى الأيديولوجي عندما يكون واحيا بالحقائق ويعتمد التزييف ، فإنه لم يشر إلى الظروف التي يصبح فيها الأيديولوجي نفسه ضحية هذا التزييف الواهي ، وما إذا كانت الأيديولوجيا الغربية في الحقبة اللاحقة على الحرب العالمية الثانية يمكن تفسيرها من هذا الجانب أم لا .

وأخيرا ، عندما يدور الحديث عن فاعلية الأيديولوجيا وتأثيرها ، فإن أول ما يتبادر إلى اللحن مباشرة هو الأيديولوجيات السياسية . هنا تبدو الفاعلية في أجل مظاهرها . ونحتاج الأيديولوجيات ، لكي يتسنى لها أن تكون مؤثرة ، إلى الناس والمؤسسات ووسائل القوة .

النقطة الجوهرية هي قوة الفكر التي يؤمن بها هيجل ، في حين يراها ماركس انعكاسا فحسب للفقر المادية ، على الرغم من أن الفكرة الاشتراكية برهنت في تحقنها على ساركسية مضادة للموقف الساركسي . والتاريخ يبين في كل العصور السدود للأمر للأيديولوجيات ، مهما أدهينا غير ذلك .

أما فيما يتعلق بنزح الطابع الأيديولوجي فيشير باريون إلى أن التنصل من نعمة الأيديولوجيا هو سمة هذا العصر ؛ حتى الأحزاب السياسية لا تستثنى من ذلك . لكن هذا الموقف - في رأي باريون - لا يبدو أن يكون إعادة نظر أو محاولة إخضاع الأيديولوجيا للمراقبة العلمية . أما الاستغناء عنها كلية فينتهض مع وجود الأحزاب السياسية من ناحية ، والوجود الموضوعي للأيديولوجيات من ناحية أخرى . وعلى كل فليس السياسيون في النهاية وحدهم الذين يعيشون على الإيمان بالأيديولوجيات .

تأملات ختامية :

حول مائة الأيديولوجيا خرج باريون بمدة استنتاجات من خلال التحليل النقدي :

- ففي نظره يتصلر الوصول إلى مفهوم موحد للأيديولوجيا .
والأيديولوجيات هي أنظمة مغلفة تقدم على أحكام متبصرة ومسيقة ، وإيمان غاي . ولهذا فهي خطر على السلوك . وعلى الرغم

رسائل جامعية

الأيدولوجيا الوطنية

والرواية الوطنية في الجزائر

(١٩٣٠ - ١٩٦٢)

دراسة سوسيولوجية لحالة الرواية الثلاثية للكاتب محمد ديب

عرض : محمد حافظ دياب

يمكن القول بهذا ، إن المحاولات الخفية لطرح مفهوم الأدب في صلبه بالأيدولوجيا تجد في سوسيولوجيا الثقافة والأدب أسس انطلاقها ووجاهة معالجتها ، بوصفها محاولة لتقديم جواب دلال حول هذه الصلة ؛ وهو ما يمكن أن نخلصه عبر صفحات هذه الأطروحة : « الأيدولوجيا الوطنية والرواية الوطنية في الجزائر (١٩٣٠ - ١٩٦٢) - دراسة سوسيولوجية لحالة الرواية الثلاثية للكاتب محمد ديب » .

صاحبها هو القاص الجزائري عمار بلحسن ، الذي يعمل محاضرا بمعهد العلوم الاجتماعية بجامعة وهران ، ومشرقا على مركز دراسات سوسيولوجيا الأدب والثقافة بها .

والترابطات بين أشكال الخطاب الأيدولوجي التي عرفتها الحركة الوطنية الجزائرية ، في صراعتها وتناقضها مع السلطة الاستعمارية .

أما طبيعة الموضوع ، فهو دراسة إحدى نماذج هذا الخطاب ، مثلا في ثلاثة الروايات الجزائرية لعماد ديب ، وعلاقتها بالخطابات السياسية الأيدولوجية التي أنتجتها الحركة الوطنية .

من منطلق هذا المنهج ، وتلك الطبيعة ، يلاحظ الباحث سبادة اتجاهات منهجية ثلاثة في ميدان سوسيولوجيا الأدب :

الاتجاه الأول ، هو المنهج إمبيريقى ، يتزعمه السوسيولوجي الفرنسي روبر سكروبيت R. Escarpit ، ويعتمد فيه تقسيم الواقعة الأدبية إلى عناصر مستقلة ومعصلة ، من إنتاج وتوزيع واستهلاك ، وهو ما أدى به إلى تنمية مباحث فرعية هي : سوسيولوجيا الكاتب ، والكاتب ، والجمهور .

والاتجاه الثانى ، هو اتجاه بنوى توليدى ، قدمه لوسيان جولدمان L. Goldmann ، يهدف محاولة اكتشاف العلاقات بين البنى المهيمنة والفكرية القائمة في المؤلفات الأدبية ، ونظيرها لدى مجموعات اجتماعية معينة ، تحدد تجربتها وأغلب المشكلات التي تواجهها في مرحلة تاريخية محددة .

أما الاتجاه الثالث ، فهو الاتجاه للمدى التاريخي ، الذي كونه جُل إشكالاته وعناصره الفيلسوف المجري جورج لوكاتش G. Lukacs ، والمنظر الإيطالى أنطونيو غرامشى A. Gramsci .

وفي رأى الباحث أن كلا المنهجين الأولين لا يكتفى للإجابة عن تساؤلات متعلقة بتقديم موضوع الأطروحة ، حيث الأول يستهدف

والأطروحة تمثل بخاصة تقدم به لنيل درجة الماجستير في عام ١٩٨٢ ، وأشرف عليه عبد الفتاح الزين ، وعبد القادر جلول ، ومحمد الزعيم . تقع الأطروحة في نحو ٣١٠ صفحة ، وتتضمن جزئين يحويان خمسة فصول ، بالإضافة إلى خاتمة وبيوجرافيا ، ويتم في مجملها بحث العلاقة بين الأيدولوجيا الوطنية والرواية الوطنية في الجزائر ، سواء في مضامينها ومنطلقاتها ، أو صيغها وأطرها ، وذلك في ملحة ما بين عامي ١٩٣٠ - ١٩٦٢ . واختيار كلا هذين العاملين على وجه التحديد يمتلك دلالة حرة تاريخ الحركة الجزائرية الحديثة ، حيث إن عام ١٩٣٠ يمثل تكريس بداية مرحلة جديدة للإدارة الاستعمارية الفرنسية بالجزائر ، عبر احتفالها وتلك بالذكرى الثورية للاحتلال ، فيها يُمَدُّ عام ١٩٦٢ ، عام انتصار الإدارة الوطنية والاستقلال . وبين هذين التاريخين ، عرفت القوى الشعبية الجزائرية صنوف القمع والاضطهاد ، جالغ وكسود النمو للرأسمال ، وقسطن السياسات الاقتصادية لتشتيط تراكباته ، وانسداد أفق الاستراتيجية الاستعمارية بفضل بروز طبقات وقوى اجتماعية جزائرية وطنية من فقراء الفلاحين والمعلمين في المدن والريف ، والبروجوازية الصغيرة المثقفة بتنظيماتها وأيدولوجياتها وخطاباتها .

وقد يكون من المناسب هنا أن تصدى لكيفية المعالجة المنهجية التي حاول من خلالها الباحث تحديد رؤيته وطرح قضاياها .

والواقع أن هذه المعالجة تتوقف إلى حد كبير على المنهج الذى سمت الأطروحة إلى تحقيقه من ناحية ، وعلى طبيعة الموضوع للدرس من ناحية أخرى .

وكما قدم الباحث ، تتمثل هذه الأطروحة في محاولة تحليل العلاقات

أيديولوجية معينة ، بجمهور عديد اجتماعيا وثقافيا ، وهو ما يعنى أن طابع الجواب الذى تتلصق به ، يظهر فى شكل خطية موجبة للقارئ . ولكن ، كيف يتم ذلك ؟

يجيب الباحث بأنه خلال عملية الإبداع ترتبط كيفية القول ... أو المفروض أن ترتبط ... بضمونه عند الروائى . فالتشكل ليس وعاء للمضمون ، والمضمون - كذلك - ليس ما يملأ الشكل ، حيث ديكالكتيك العملية برمتها ناتج من أن وضعية الروائى فى ممارسته الإبداعية تقدر على مواجهة تنوع الآخرين ، انطلاقا لإنتاج نصه ، بتوحيد بيانه الأيديولوجى ونصه الروائى فى آن معا .

وقد تكفل الفصل الثالث بمحاولة إعادة بناء لوسية الأيديولوجيا الوطنية ، بقواعد الرينية والحضرية ، وتياراتها الدينية والإصلاحية والليبرالية والماركسية والوطنية والعفوية ، ونشاطاتها الأدبية والدينية والعلمية المتعددة . إزاء الأيديولوجيا الفسد : الأيديولوجيا الكولونيالية ، مستخدما أسلوبا سوسيوإلوجيا ، يقوم على التحليل الطبقي ، ويطرح حركة التفاعل مع القوى للمادية والاجتماعية ، يهدف تعرف البنية الأيديولوجية للمجتمع الجزائرى ، بما هي بنية تاريخية ملموسة ، يمسور فى داخلها تناقضات الوطنية مقابل الكولونيالية وحوراها .

واختص الفصل الثالث بتشخيص لوسية البنية الأدبية ، من خلال تتبع مسار الأدب الكولونيالى والأدب الوطنى وتطورهما ، وجمالية العلاقة بينهما فى الحقبة ما بين عامى ١٩٠٠-١٩٦٢ .

والحق أنه إذا كان ثمة تصنيف للأدب فى الجزائر خلال هذه الحقبة ، ومن أى زاوية نظرنا إليه ، فلن يكون - فى رأى الباحث - غير التقسيم الذى يصوره فى طيفين متميزين ، تتصلب بينهما نقاط التماس أو التشابك : أدب كولونيالى ، وأدب وطنى .

قد يتراءى الاعتراض على هذا التصنيف ، بدهوى عدم صلاحية معاييرها الموضوعية وحدها ، التى قصرت عن استيعاب (أدبيته) ، وحساسياتها الجمالية ، ولكن النتيجة المستخلصة أن كل لفظ منها يعكس إلى حد كبير - فى توجيهاته وفتيته - وجهها نقيا للآخر .

الفرؤية الكولونيالية ، بكل اتجاهاتها ، تحمل فى أفلها بصمات القواعد الشكلية لواقعية البنائك ، وفلوير ، وإميل زولا ، حيث ننق شخصوها يزدحم بالأساس ، وأحداثها تتحرك فى إطار حركة وهمسية ، وضمن سلسلة من الوقائع والأسباب التى تربط بين العناصر السوسيوإلوجية والفنية والقيمة والفكرية ، مع التزامها وعتايتها بوصفها منبرا ممتازا لدهوى الجزائر بما هي مستعمرة استيطان .

هذه اللامع والتجهيزات لا تقتصر على مرحلة بعينها من مراحل تطور الرواية الكولونيالية ، بل نجدها كذلك فى رواية التزويول السياسى التى سادت منذ بداية الاحتلال على عام ١٩٠٠ ، وكروت الجزائر أرضا للغزوات والاحتباس (الحقام) والفرولكوريوت ، كبا' نجدها فى الرواية (الجزائرية) التى صيرت عن « الشعب الأوربي الجديد » هناك ، للكون من سكان ذوى أصول أوربية يتمتعون بالموطنة الفرنسية ، التى استمرت بين عامى ١٩٠٠-١٩٤٠ ، لتحل محلها الرواية « للتوسعية » للمعبر عن مصالح الطبقة الوسطى

تفسير الواقعة الأدبية تفسيراً مدرسيا ، بتقسيم جليلياتنا الحية ، ومعالجة قضاياها معالجة ميتوتة ، وتفكيك فعاليتها ؛ وهى أمور لا تين على فهم هذه الواقعة فيها تكاملا ، ومن ثم تقضى إلى دراسة تحمكية .

أما الثالث ، فيصوره أدخل إلى الإجابة عن قضايا الحقن الأدي ومبصاته الكبرى وحسب ، بإضافة إلى صرامة التحليل (الجولماني) ، نتيجة قيامه على التناظر بين بنية الشكل الروائى وبنية المجتمع الأوربي ، ومن ثم علم ثقافته لتشريع النص الأدي ، بسبب من عدم ارتباطه بدراسة شروط الإنتاج الأيديولوجية والثقافية والأدبية ، أى بدراسة سوسيوإلوجية لأيديولوجية النص ، وعلاقاته بالتاريخ والأيديولوجيات وأنماط قوى الإنتاج وعلاقاته .

وقد اختار الباحث المنهج الحادى التاريخي ، الذى رآه جنديرا بالإجابة عن تساؤلاته ، على أساس أن : « المقاميم والمصطلحات وطرق التحليل التى سيتم استخدامها عبر جيل لحظت (حرت) التشكيلة الأيديولوجية الجزائرية فى المرحلة الكولونيالية ، هى أدوات تنص إلى الحصة المنهجية للمادية التاريخية » . هذا على مستوى المنهجية بوصفها دراسة أكثر تجردا للأسس المنطقية التى تقدر عليها الأطروحة ؛ أما على مستوى الأساليب المنهجية فقد استعان الباحث بأساليب تحليل المضمون الكيفي ، ودراسة الحالة ، وتحليل الدور .

والأطروحة غنية بتساؤلات تشير إلى أن صاحبها يتفرغ على تكوين سوسيوإلوجى وأنهى أبى الوقوف عند مجرد السرد وتقرير الأحكام ، كما تستحث قارئها على مواصلة السؤال ، وهو ما دفعه - مثلا - إلى رفض مفهوم التماكلى الذى يرى فى كل ظواهر البنية الفسوفية وأشكالها انتماسا بسيطا وغير فاعل للملافت الاجتماعية والإنتاجية السائدة .

وقد تعاملت هذه « الأطروحة » مع موضوعها بلفة تجمع بين الانفعال اللذان والموضوعية ، فأتت برغم ذلك - محاولة مشفرة تطرح أسئلة صعبة . ومعالج الجزء الأول ، بفصوله الثلاثة ، تمديد عدد من المنطقات الأساسية لاستيضاح العلاقة المعقدة بين الممارسة الأيديولوجية والأدبية ، مركزا على الرواية بوصفها شكلا من أشكالها ، وساعيا لتوضيح عناصرها الأساسية كبا' أودعا ماركس ، وإنجلز ، جبرامشى ، ولوكاش ، وأتوسير L. Althusser .

فى الفصل الأول يلعب الباحث إلى أنه إذا كانت الكتابة الأدبية فى مجمل أنجاسها تقوم بتنظيم الأيديولوجيا ، وصوغها فى شكل جديد هو النص الأدي ، الذى يبد « أيديولوجيا أدبية » ، فإن كشف العلاقة بين الأدب والأيديولوجيا وفهمها يتران عبر مسالك ثلاثة هى :

- ١ - النص الأدي بوصفه كتابة تنظم الأيديولوجيا وتعطيها بنية وشكلا يتبع لآليات جدية وتمييزة فى كل مرة .
 - ٢ - يقوم النص الأدي بتحويل الأيديولوجيا وتصويرها ، الأمر الذى يسمح باتكشافها وإعادة تكوينها بما هي أيديولوجيا عامة قائمة فى عصر أو مجتمع معين .
 - ٣ - يتضمن العمل الأدي معرفة للواقع ، فهو انتمكس عارف ، ومثل فى جمال نظائرها وأشخاصه وعلاقاته وأحليسه .
- وهكذا الشأن بالنسبة للرواية ؛ فلها تقدم نتيجة حاسمات

فقد هدف به الباحث إلى استكناه البنية الدلالية لنص ثلاثية محمد ديب الروائية، التي بدأها بظهور «الدار الكبيرة» و *grande maison* في عام ١٩٥٧، ثم «الحريق» و *Incendie* في عام ١٩٥٨، و «النزل» و *Le metier à tisser* في عام ١٩٥٧، بوصفها رواية وطنية مضافا للرواية الكولونiale ومنطقها الأيديولوجي.

ولكن، لماذا اختار الباحث هذا النص دون غيره؟

من رايه أن هذا العمل يمثل كل الصلاحيات والصفات التي تؤهله لأن يكون موضوع دراسة سوسيوولوجية، نظرا لأنه يمثل الأدب الوطني تمثيلا لا ينزاع فيه أحد، سواء على صعيد شكل الكتابة، أو إشكالية الأيديولوجيا، في علاقته مع الخطاب الوطني الأيديولوجي، وتناقضه مع الخطاب الكولونالي، أو على مستوى نجاحه التجاري، أو على مستوى مكانته داخل منظومة الأدب التحرري والعالمي المعاصر.

كذلك قد يكون ازدياد قضية الحرية مختلفا ما لما من مستويات الطرح الواقعي، هو الإطار الأشمل والأكثر تكاملا للقضية الأيديولوجية كما عكسها هذا النص، أو كما صاغها مبدعه، بوصفه تمثيلا نائما في الغالب عن المعاناة، ووليد حقبة استعمارية نوعية، اتصل بها للبدع اتصالا مباشرا، على الرغم من كسائه بالغة الفرنسية.

والسؤال اللائق هنا، هو: هل أي نص نحتل «ديب» للفهم الأيديولوجي تمثيلا أدبيا روائيا؟

لاشك أن ديب يمثل في هذا الصدد إشارة وعلمة، ليس فقط لكونه روائيا ظهر في مرحلة كان هو أحد أبرز كتّابها، بل لكون أعماله الروائية - والثلاثية بالذات - ترتبط بجموع اجتماعية وإنسانية عاشها مجتمعه، وأصطبغ خلالها بنغم السلطة الاستعمارية، فكان بدوره تمثيلا عن جوهرهم بالحركة والأزمات، حيث ولد في تلمسان في عام ١٩٢٠، ونال قسطا من التعليم، وتقلب في مهن شتى، فعمل مستخدما بالسكك الحديدية، ومرتجيا ومحاسبا في محل تجاري، وراسما وتقاليا وصحفا وعمالا في مصنع للسجاد، وعلما، وأصل باعشرقيين والفلاحين والعمال والمثقفين والمثقفين الأوربيين المتقدمين.

وقد لعب الوعي الفكري للمصر الذي عاشه ديب، وحده موقفه منه وفيه حل هذا النحس، دورا بارزا في رسم أعماله بالطابع الأيديولوجي، فاختلط مع واقعها واختلف في أن معا: اختلف معه في صورته التي تمتثل فيها واقع الهيمنة الاستعمارية والظلم الاجتماعي، واختلف معه في ثمره على هذا الواقع ورفضه له؛ وهو ما عبر عنه بقوله: «اخترت - ككتّاب - ميدان الأدب لاكتاف...». وهذا تصوير الواقع الجزائري، حتى يشارك من يقرأ في عذاباته وآمال وطني... ذلك أني أردت تحقيق اندماج صريح مع الصورت الجماعية... الأمر الذي دفعني لمعالجة وضع الشعب ورفضته وصموده. فحق الآن، لم تظهر الجزائر في الأدب... إن مصر طبيعة الجزائر وسكانها وجملهم يتكلمون كما يفعلون ذلك في حياتهم، هو أعطاهم وجودا لا يمكن النفاذ فيه. إنني أطرح المشكلة عندما أصور الإنسان؛ فلنا أعيش مع شعبي، وأجهل كلية كل ما هو عالم بورجوازي».

والبورجوازية الكولونiale الصغيرة، للتناقض مصالحها مع الكولون، وقد عبرت عنها مدرسة الجزائر المعاصرة، وانطلقت من قول أكبر كاسي، أحد أعضائها، «إننا ننحس البحر للتوسط في جلودنا وشماعا لها».

ويورد الباحث خططا بأوروبايا للتحولات هذه الرواية كالتالي:

مقال للكتّاب	مضمون الروايات	التغير الأدبي
لويس برتراند	ملحمة التسوسع والاحتلال الاستعماري: الاحتلال والمصادرة والاستقرار شرق الأرض - صراع الشعب ومقاومته وهزته.	الجزائرية
روبير رولفو	ملحمة الاستصلاح الزراعي الكولونالي: فعالية وتجديد وميكنة وإنتاجية وقوة وصورة ونشاط للممر الكبير وصراعاته ضد الإدارة والقرويون من أجل سيطرته سياسيا واجتماعيا واقتصاديا.	الجزائرية
شارل كورنان	التناقض بين المصير والشعب - مقاومة الشعب الصامتة - مصاب تدمر للممر ورفضه لظلمه، ووجع في الحركة ضد الشعب المترص.	الجزائرية
لويجوس	صمود الشعب وقوة وجوده ومقاومته الصامتة وبقاؤه وصموده، لم تسيهه.	الاندماجية والمحافظة على الشعب
أبير كاسو	عبث الوجود والعيش في مجتمع مستعمر - الشعب يدور وحضور مقلن، يندفع لاستعمار والسيوت والقتل.	الكونية للتوسطية
ألمون روبيه	الصراع الاجتماعي والطبقي داخل البعثة الأوربية في الجزائر - مسألة المعاصرة البورجوازية الصغيرة في مجتمع يسيطر عليه الكولون ورأس نال.	مدرسة الجزائر المعاصرة

وفي مقابل هذا الأدب الكولونالي، ولد أدب وطني تناوشت رؤاه الجهاد وألحقت عليه في إطار الدين وعارية الدخلاء حينا، والشكوى والتضيق والاحتجاج وتأكيد الذات وتحميد السلف والمطالبة بالإصلاح ورفض الاستعمار في أحيان.

أما الجزء الثالث من هذه الأطروحة، الذي يشمل فصلين اثنين،

النسيج والشحنين ، وبين البورجوازية الجزائرية والكونشولية ، وعوامل استقطاب هذه العلاقة لغة الحرفيين ، وفنون البورجوازية الجزائرية في نظيرتها الكونشولية ، والمقاومة السرية الوطنية ، والضلال نحو زياة الأجور وتحسين ظروف العمل ، والحصول على الحيز ، حيث كانت أول جملة في الثلاثية تؤكد حضور موضوع الجوع ، ومتحدثا عن قضايا الوعي الوطني والذين الإنسان والمرة والوجود .

وقد اختتم الباحث أطروحته ملاحظا إمكان الحديث عن مصداقية مفاهيم النتيج الملقى التاريخي ، كالأيدولوجيا ، والعمل ، والصراع الثقافي والأيدولوجي ، في تحليل نص أي تحليل اجتماعي . ثم أورد في النهاية عددا من الاستنتاجات منها :

(١) مع أن النطق الكونشولي قد قاد العملية الاستعمارية الاستيطانية في الجزائر ، فإنه لم يستطع تدمير تلك الاستمرارية الثقافية الأيدولوجية التي شكلت قوى الجزائريين .

(٢) إن الممارسة الأيدولوجية لهذه القوى تلبستها - ابتداء - نزعة فروسية وطنية تقليدية ، تجسدت في أدب جزائري تقليدي مغلق ، يتابع تقاليد الأدب العربي الإسلامي وأشكاله ، ويردده بمضامين مقاومة المستعمر .

(٣) إن تبلور هذه القوى ومواجهتها للاستعمار أنجز إنجازات اقتضت أشكالاً ومضامين عصرية ، في الوقت الذي أفرزت فيه الأيدولوجيا الاستعمارية خطاياها الأدبية الكونشولية ؛ وهو ما يعنى إمكان تحديد أطراف الصراع الأيدولوجي الأدبي بوصفه صراعا رمزيا دالا بينهما .

(٤) إن الثلاثية رواية واقعية وطنية ، مثلت رد الفعل الوطني التحرري ، من قبل المثقفين والإنتلجنسيا الوطنية وعلمها الأخلاقي الثقافي وتذاك .

والحق أن الباحث قد حاول على مدى أطروحته أن يوضح فيسلف العلاقة بين الأدب والأيدولوجيا في وحلة بنوية متماسكة إلى حد كبير ، وإن بقيت ملاحظتان بنو عنها بما يلي :

(١) أن الأطروحة بمقدار ما انتهت حصرا نحو البحث عن صلات مضمون ، فإنها فعلت ذلك على حساب ترك وحلة المبدع تفلت منها في أحيان .

(٢) أن إغراء الاستسلام إلى توحيد جملة من الوقائع الأيدولوجية والاجتماعية والأدبية في منظومة بنوية واحدة ، دفع الباحث إلى تضمين أطروحته عناصر متباينة نوعا ما ، كان واجبا على وجه الدقة تمييزها عن الجوهرى من علاقاتها التفسيرية .

ويرغم هذه للملاحظة ، تبقى هذه الأطروحة عملا أكاديميا جادا وشعولا ، يرشد التحليل السوسيولوجي للأدب بأسئلة صعبة ، وروية اجتماعية ناضجة .

وبالمستطاع هنا أن نعين آثار هذا الوعي وانكساره في ثلاثية ديب بوضوح من خلال وعيه الحسية وعيا إنشائيا ، وتحديد جوهر الصراع وقضاياها فيها ، حيث تكاد عناصر وعيه أن تجتمع في :

(١) وعى الحسرة ، واعتبارها ضرورة ، وفهم الاتصال ضد الاستعمار والظلم والقمع من خلال فهمه لها . وقد ارتسمت معالم هذه الحرية ومدلولاتها عنده من خلال رؤية تكاملية لتفسيها وإبلاغها في حياة المجتمع والإنسان الجزائري .

(٢) النظر إلى حقائق الواقعين الإنسان والاجتماعي عبر منظور طبقي ، يرى ، في جانب ، الطبقات المغلوبة والمسيوقة من المحتلّمين ومماسحي الأحذية ، وفي جانب آخر ، طبقة المستغلّين المرتبطين بالفرد الاستعماري .

(٣) وعى حقيقة التخلف في مكان يراه من تثبيت بالطريقة وغيرها من تقاليد ومعتقدات فجة .

بهذا المعنى ، يكون ديب روائيا صاغ أيدولوجيته أجبا ، وقد التفتت عنده سماتا عاما يندى في نزعة وطنية اجتماعية حضارية شاملة .

وتضمن الفصل الرابع قرامة تفصيلية للثلاثية من وجوهين :

(١) تحليل المظاهر الشكلية التي تطبع الكتابة الروائية فيها ، أي محاولة تحليل بنوي داخلي للنص ، بناء على ملامحة علته لشكل يعبر عنه ، وانطلاقا من التفتيات والحساسيات الجمالية التي تحكمه ، والكامنة في نسق الأحداث ، والشخصيات ، والفعل الدرامي ، واللغة ، عجزا في هذا التحليل بين مستويين : مستوى الحكاية بما هي نسق من الشخصيات والأحداث والوقائع ، ومستوى الخطاب بوصفه فعلا ، يقدم لنا الراوي بواسطة معرفته بهذا النسق .

(٢) تحليل بعض الشروط الأيدولوجية والتاريخية التي غمت فيها ملاسبات إنتاج الثلاثية وأصاغت بتكوينها ، أي العلاقة بين التاريخ والأيدولوجيات التي تواجدت في المجتمع الجزائري وفي الثلاثية ، وسوق هذه الأخيرة ضمن حركة الصراع الأيدولوجي الوطني والاجتماعي ، على صعيد الأدب والإنتاج الثقافي والأيدولوجي السائد وتذاك .

على أي حال ، فمهما كان من محاولة هذا الروائي أن يجعل من نفسه مؤرخا ودارسا لفحائل مجتمعه ، فإنه كان يستهدف أساسا تكوين رؤية من الذات والأرض والثقافة ، ساعده أن ثلاثية قد اعتصمت تركيبتها فيها واقعا ، يمتد بالمجرى الطويل للأحداث ، من خلال سرد تسجيلى للمحياة الاجتماعية في الوقت نفسه .

ويختصر الفصل الخامس والأخير على دراسة لمشكلة الأيدولوجيا في الثلاثية ، التي تتبدى في علاقة الصراع بين الأنا الجزائري والأخر المستعمر من ناحية ، وبينها وبين الرواية الكونشولية من ناحية أخرى ، التي وردت تفصيلا في الرواية عبر علاقة الصراع بين عمال



صدر حديثاً عن
الهيئة المصرية العامة للكتاب

أجهزة تكييف الهواء	إبراهيم محمد عطية
دراسات في الحضارة الإسلامية	د. سعاد ماهر
تفسير الآيات الكونية في القرآن الكريم	عبد المنعم العشري
أحمد رامى	محمد السعيد شوارب
الجامعة الأهلية	د. سامية حسن إبراهيم
الزواج في المجتمع المصرى	عادل أحمد سركيس
بين الأدب والنقد	د. عبد الحكيم بليغ
في عبط النقد الأدبى	د. إبراهيم على أبو الخشب
الاتجاهات المعاصرة فى الفلسفة	د. عبد الفتاح الدينى
العلم والتكنولوجيا	د. أنور عبد الملك
الفواصة	جمال السيد
المأمون	د. محمد مصطفى هداره
روائع المقال	يونس شاهين

وشائق

نصوص من النقد العربي

• مجلة « البيان »

- لغة الدواوين

• مجلة « المنار »

- الأدب الصحيح

• مجلة « الهلال »

- باب التفريط والانتقاد

- تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب

نصوص من النقد الغربي

• نصوص من البلاغة الأوروبية الوسيطة

- مقال في الأسلوب (جورج بوفون)

- من كتاب : صور المقال (بيير فونتاني)

البَيَّانُ

السنة الأولى ————— الجزء الثالث عشر

١ ديسمبر سنة ١٨٩٧

لجنة الدواوين

بمقر حضرة الكاتب الأعلى نجيب إندى الحداد أحد أصحاب جريدة
لسان العرب النراء

نهضت بعض الجرائد في هذه الأيام تطالب الحكومة بإصلاح اللجنة في
دواوينها وتترخى همتها في تلافي ما نشأ بين كتبها من خلل الانشأ، وسو

• الصفحات ٤٩٥ ، ٤٩٦ ، ٤٩٧ ، ٤٩٨ ، ٤٩٩ من مجلة « البيان » السنة الأولى - الجزء الثالث عشر

التبوير والخروج عن قواعد الكتابة واصولها خروجاً فاحشاً حتى غدت اللغة تحت
 اقلامهم كأنها لغة جديدة مخلفة لا يكاد فيها سوى كاتبها ومن اصطلى عليها
 من زملائه وانطاعه وقد اوردت تلك الصحف لهذا التنص امثلة كثيرة وشواهد
 عديدة هي قليل من كثير من تلك الاغلاط الدويانية الفاشية وكلها مما يمس
 كرامة الحكومة ويحط من منزلة نظائرها واقتانها ولا يليق باقل الحكومات تمدناً
 وتزييناً فضلاً عن مثل الحكومة المصرية التي تُعد من افضل الحكومات الشرقية
 واقرها من ذروة الكمال ومقام الاصلاح والتهديب. ولما كانت مجلتيكم الثراء
 احق من سواها بالنظر في هذا الامر وقد وقفت الجانب الكبير من ابحاثنا على
 مسائل اللغة واصلاحها فقد رأيت ان اوانينا بهذه المجلة تشترك بها مع هذه
 الصحف في تنديدها ومطالب اصلاحها عسى ان يكون لهذا المجموع من
 اصوات الجرائد واقلام المنادين تأثير في جانب الحكومة يعود علينا من
 نزوة من تدارك هذا الخلل واصلاح تلك الاغلاط التي اصبحت تمس منزلة
 الشعب كله في نظر التاريخ لا منزلة الحكومة وحدها بمن حوته من بعض
 الرؤساء وكبار السال. وفي ما مولنا ان لا يقتصر هذا البحث على بعض الصحف
 اليومية فقط في ايام معدودة ثم زول آثاره وتقطع موارده كأنها لم تكن وبقى
 الخلل على اسوأ مما كان بل ان تنهض جرائد البلاد كلها يشد بعضها بعضاً في
 هذا المطلب الوطني الحض وان لا يفصل بينها فيه اختلاف السياسة وتشعب
 المذاهب والآراء فان الامر لنوعي جنسي لا دخل للسياسة فيه ولا يمكن
 الاختلاف عليه وان لا يقول بعضها انها قد اصبحت مسبوقة في هذا المعنى فهي
 لا تدخل في ابحاثه هرباً من التقليد واثقة من التمثل والاقتداء فانه صدر وادى
 لا قبله الوطنية ولا تساعد عليه التبرة الجنسية العربية والا لوجب على تلك

الجرائد ان تنقطع عن السياسة بة ولا تخط فيها حرفاً واحداً اذ كلها احاديث مسبوقة وممانى مكررة ليس فيها شيء من فضل الابتكار ولا طلاوة الجديد . ذلك فضلاً عن ان جرائدنا كلها مع تباين آرائها واختلاف مذاهبها في ضروب السياسة والايمال ليس فيها صحفة لا تدعي الوطنية ولا جريده لا تزعم انها تقدم الوطن وتسمى الى اصلاحه ونجاح بنيه وهذه المسئلة وطنية محضة بما قدمناه من علاقتها بابناء البلاد ولغة حكومتها واللغة من اعظم الروابط الوطنية وامتن العرى الاجتماعية كما لا يخفى فلم يجد لجرائد حذر في عدم التعاون عليها كما لا يورد للحكومة عذر في اغفالها اذا اجتمعت محصف البلاد كلها على الكتابة فيها لا جرم ان حكومتنا قد بلغت من الفساد في لغة دواوينها وكتابة اوراقها وتراقيمها الى غاية لا يحسن التناهي عنها ولا يحيل رجال الحكم الصبر عليها بعد الذي تراه في غيرها من الحكومات المتقدمة من اصلاح لسانها واشتراط حسن الانشاء في كتابها او سلاتر من الحلل والاغلاط النافعة على الاقل وهي لما قتدي تلك الحكومات في نظام ثبوتها وترتيب اعمالها وسائر ما تجري عليه من خطة تمهيداً وتقليدها توصلاً الى الاقتان والكمال وقد تمين عليها ان قتدي بها سيفه هذا الشأن ايضاً اذ هو رأس الشؤون الادبية وملكاها ان لم يكن للباهاة والنفخ قلبي التقيمة وصار التصوير . بل لقد اصبحت حكومتنا في بعض مصالحها عكس حكومة الخلفاء من اسلامنا تماماً فقد روي عن العجاج انه ارسل الى عامل له يطلب منه ان يمش اليه بحدق من كتاب فاحبه يستعملهم في ديوان انشاءه فسير اليه جماعة فيهم شير ابن ابي كثير فلما وردوا على العجاج وكان على ما اشتهر عنه من الظلم والفسف خشي كثير ان يدخله سيفه جلة كتابه ثم يناله منه ما لا يجب فقال ما اراني اغلص من العجاج الا بالطن فلما

أدخل عليه سألَهُ ما اسمك قال كثير قال ابن من قال كثير خشيت ان لا
يتدى هذه المسئلة الى سواها قلت ابن ابا كثير قال اعزب لعنة الله عليك
وعلى من ارسلك . اما في هذه الايام فانا نرى بعض الرؤساء من رجال حكومتنا
قد ينضون على كاتبهم اذا اجنب العن في كتابته وكثيرا ما يصلطون له على
زهمهم فيدلون الصواب بالحطاة ثم لا يقولون له عذرا ولا يسمعون برهانا ولا
قاعدة عندهم الا ما درجوا عليه ولا اصل الا ما الفوه من سابق لفتهم السقيمة
قللا عن اخلاط السلف وقد ذهبت عناية الحكومة في مدارسها ضياعا وراحت
مساعدتها في تعليم قواعد اللسان أدراج الرياح . وما نكر ان في رؤساء الدواوين
من يعرفون الاصول الكتابية ويسنون في تجميع الكتابة واصلاحها ولكننا نقصر
كلامنا على البعض منهم لا يزالون على التيق القديم ولا يقولون عبارة
الكاتب الا كما يهينونها وحدهم وهي لو أعدتها على غيرهم بمدد حروفها ما فهم لها
لفظا ولا معنى

ولا يخفى ان الحكومة تشترط حل القواعد الانشائية في مدارسها وتقديم
الامتحان الكتابي في ولاية مصالحها حتى انها تشدد في ائتان الخط احيانا وترفض
من لا يبيد تصويره وهي مسئلة ثانوية في جانب العلم الصحيح فكيف تقل
ذلك من جهة وهي ترى هذا الخلل الفاضل في لنة دواوينها من الجهة الثانية
واذا كان لا يهمل الاصلاح وسلامة الانشاء فلماذا تطالب عاملها بشهادات العلم
وما يلها تشدد في امتحانهم كل هذا التشديد وما الذي يبيدها من الحصول على
الواسطة اذا كانت لا تستعمل الناية واي كسب لها في ائمة النصن اذا كانت
لا ترجو منه ثمرا ولا تطالبه بجنى الثمر الا ان يكون تشدها ذلك من قبل
التننت في استعمال المستقدمين والتصميم عليهم في طرق الاستقدام وهو ما لا

يليق بحكومة ممتدة فحمت مدارسها لتهديب الشعب وفحمت متاحبها لمن يخرجون
من تلك المدارس من المتعلمين الفتيان الذين هم رائد الاصلاح وال عمران وفي
ايدئهم مستقبل البلاد وتقدم الاوطان

السنة الاولى

عدد ٨

المكتابات

تكون باسم (ادارة جريدة المنار في مصر)
ولا ترد الرسائل لاصحابها نشرت
او لم تنشر
ويجني ان تكون مضمرة بحروف واضحة
ومخالفة لغيره فليورد

لا تقبل وصولات الاصل ما لا يمكن محاسبته
والقوة من منتهى الجريدة او مدبرها

المنار

في جريدة عطية اجبية سياسية
(تأسست سنة ١٩٢٥)
في تصدر يوم الثلاثاء من كل اسبوع

في المنار

للشباب السيد محمد رشيد ونا
ومدبرها عبدالمطلب حلي

قيمة الاشتراك

٥٠ غرنا اهراميا في السنة

والعطية المم والطلاقة للدارس الكلية من جميع
المقاصد لرمون غرنا
وهلج سها

في الثلاثاء ١٩ ذي الحجة سنة ١٣١٥ الموافق ٢٨ نيسان و ١٥ مايو سنة ١٩٩٨

الرقائل وليس الادب الصحيح الا هذا فقد قال
العلماء ان الادب ملكة تصمم من قامت به عما
يشينه . ولا ريب ان اية رذيلة من الرذائل
تشين الانسان اذا تلبس بها واقترب ما تدعو اليه
من الافعال المنكرة فان قيل ان القوم يريدون
بالادب ادب اللسان وهذا التعريف انما هو لادب
النفس اقول ان ادب النفس لا يكون كاملا الا
بادب اللسان فالاول يستلزم في كماله الثاني
وكان كلا القسمين متصفا في فضله سلف الامة
من اهل الصدر الاول

الادب الصحيح

رغب البنا غير واحد ان نكتب في جريدتنا
بعض نبد في الادبيات يمتونف بذلك ما عليه
الجمهور من ان الادب هو عبارة عن الشعر والامثال
والنوادير والافاكيه والا فان معظم ما نشرناه في
الجريدة هو من المباحث التي تنظر الى تهذيب
النفس وتخليتها بالفنائل بعد تطهيرها من ادران

ولما وضعت العلوم والفنون بالسبع عمران
الامة وانفرد بكل نوع منها طائفة من الناس
اختص الباحثون بادب النفس علماً وتقليداً باسم
الصوفية وسمي علمهم التصوف. وخص الباحثون
بادب اللسان باسم الادباء وسمي مجموع فنونهم او
ثمرتها بعلم الادب على اطلاقه. وقد كان لكل
من الفريقين حظ من ادب الفريق الآخر.
لكن الاديين كليهما معاً لم يكلا الا لافراد منها.
واننا نتعدي بالقوم في التسمية ونبحث في الادب
بحثاً نبين به العلاقة بين ادب اللسان وادب
النفس والجنان لان سعادة الامة لا تتم الا بهما
كليهما فنقول

كان الادب عند اسلافنا عبارة عما يجتريز
به عن الخطأ في كلام العرب قولاً وكتابة
واصوله عند القدماء والفن والصرف والاشتقاق والنحو
والمعاني والبيان والعروض والقوافي وقرض الشعر
والانشاء والمحاضرات والتاريخ وربما اطلقوا الادب
على ثمرة هذه الفنون وهي الاجادة في المنظوم
والمشور في كل موضوع ولا بد سيأتي هذا من

وقوف الادب على كل فن من الفنون المتداوله
في عصره. ومن ثم قال الفيلسوف العربي ابن
خلدون عند الكلام على علم الادب في مقدمته
« هذا العلم لا موضوع له وانما المقصود منه عند
اهل اللسان غرضه وهي الاجادة في فني المنظوم
والمشور على اساليب العرب وسناعاتهم » الى ان
قال « ثم انهم اذا ارادوا حد هذا الفن قالوا
الادب هو حفظ اشعار العرب واخبارها والاخذ
من كل علم بطرف يريدون من علوم اللسان او
العلوم الشرعية من حيث متونها فقط. وهي
القرآن والحديث اذ لا مدخل لتغير ذلك من
العلوم في كلام العرب الا ما ذهب اليه المتأخرون
عند كانهم بصناعة البديع من التورية في اشعارهم
وترسلهم بالاصطلاحات العلمية فاحتاج صاحب
هذا الفن حينئذ الى معرفة اصطلاحات العلوم
ليكون قائماً على فهمها » اه واسم الاصطلاحات
العلمية بالادب اصطلاحات علم الاخلاق بل هو
الجدير باسم علم الادب دون غيره لان ادب
اللسان ثمرة من ثمرات ادب النفس وقد لاحظ

ادباء العرب هذا في ايام نهضتهم العلمية لذلك ترى كتبهم الادبية ملأى بالكلام على الاخلاق والسجاياء واعمال ذوقها من حيث هي مدحوة او مذمومة (وان كانوا افردوا للاخلاق مصنفات يحمون بها عنها من حيث هي قوى نفسية تنشأ عنها الاعمال البدنية وهو المسمى بالفلسفة الادبية او العملية او علم تهذيب الاخلاق) فن لا يقدر على الكلام الفصيح سيئ التنوير عن الرذائل والترغيب في الفضائل وفي سائر المواضيع المتعلقة بمنافع الامم ومصلحتها قولاً وكتابة لا يكون ادبياً ويستمد علم الادب اليوم من منابع لم تكن متوفرة في ارض اسلافنا من قبل ويحتاج في تحقيق نتيجته التي حلت الى فنون كثيرة لم تكن في الصور الاولى او كانت لكن على غير هذه الحالة التي هي عليها اليوم كالترجيح الذي كان مجموع قصص واساطير لا تكاد تزيد غير التسلية والتفكك وهو اليوم علم من افيد العلوم التي عليها مدار العمران

ذكر بعض المؤرخين في الادب ان الكتاب والشاعر يتجانسان في كمال صناعتهما (الادب) الى

معرفة كل ما في مصر من القنون والصنائع في الجملة ليتندروا على مخاطبة كل صنف من الناس بما يناسب ذوقه ويتصرفوا في كل موضوع بما هو امس بمجالة اهله . نعم هذه سنة الذين خلوا من قبل كانوا لا يمنحون لقب الاديب الا لمل ائمة اميد والصاحب ابن عباد واني اسمع الصابي وبيدع الزمان والحرييري . فن ذا الذي يستحق هذا القرب اليوم لا لاجرم ان من يأخذ هذا القرب بحق لا بد ان يكون اعلم من هؤلاء واكتب . واشمر واسخطب . لان هذا مصر قد زخرت بحار فنوته . وكثر التشعب في افانينه . ومع هذا فانك ترى الدعاة لا يحامون اخلاق لقب الاديب على كل من يلقى كلمات موزونة . اوباً في بسجمات ولو كانت ملهونة . بل اجتدل هذا القرب الشريف حتى صار يلقب به الى من لا لقب له من القاب الحكومة . التي تشير الى رتب الشرف المعلومة . وليس مستلماً من سلاله الاعراء . او من الصنف الذي يدهى ذوقه بالعلماء . وقد سيجل هذا مع امثاله من « التشريفات » الكاذبة في جرائد

عنه الطرف ولترسل اشمة نظره الى رياض
الآداب لعله يجتني شيئاً من ارطابها وانارها اليانة
وازاهيرها البهيجة الطفرة • يعيدنا لقوم كان لهم
من الآداب النفسية والسانية جتان • فيهما من كل
فاكهة زوجان • فطوحت بهم الطوائف واجتاحت
نارهم الجوائف وصوحت رياضهم البوارح • وبدلوا
بجنتهم جنتين ذواتي اكل خبط وثل وشي • من
سدر قليل يعيدنا لهم لعلها تبتث همهم الى احياه
الموات • واسترجاع ما فات • واحتفاء مثال الام
القوية التي جعلت آدابها مارج لناضها الصورية
والمنوية • فيمودلغرية باوها واولامة مجدها وسناؤها
في ظل ملكتنا الاعظم وتصرير المعارف الاعصم
ايده الله تعالى وزاده عظمة وجلالا •

لمرك قد جلت الماهد كلها • واستسقيت
وابلها وطلها • فلم ار كلا ماني الادب حكماً • قد
اتتبع صاحبه صراطاً مستقيماً • ونبه الناس على
الطريقة المثلى • وارشدوا الى المرتبة الفضلى • الا
ما جاء في « المروة الوثقى » التي لانصام لتعاليمها
تمت عنوان « نصيحة في الادب » منسوبة لحضرة

التلق والتناق • وصحف المين والاختلاق • حتى صار
عجب الصدق في حيره • ان ارضى نفسه استخط
غيره • وحتى صار يفت هذا القلب • من لديه
رس (طرف اودزو) من علم الادب • ويجدر به
ان يتقذره وهو مبذول للعامة • والجرائد تحلى من
لا ادب عنده يلقب عالم او علامه • مما لم يكن
يطلق الا على الراستخين في المعقول والمقول •
كاشيرازي والتفتازالي واضرابهم • هذه حال
اعتنا اليوم تركوا صدق اسلافهم للاوربيين
واستبدلوا الذي هو ادنى بالذي هو خير • ومن
صدقمهم النصح حملوا كلامه على الالهاته • وقد
يستفيد الفطنة المتنصح • وتبلوه ظهرياً

يجسب قوم ان اعطاء القالب الشريفة لتبر
اهلها ليس الا من جزئيات الكذب التي لا ينجم
عنها ضرر ولا ينأثرها خطر وغفلوا عن ان منح
القالب الفضل والكمال لتبر مستحقها كتعب رب
الشرف والوسامات لتبر الجديريها وان كلالا امرين
من ارزاه الامم التي تودي بجيانتها الاديبة
والسياسية وتقذفها في مهاوي الجهل والصف •
وليس هذا من موضوع كلامنا الآن فلننض

الفاضل مولوي عبد التفور شهباز بمدينة كلكتا.
وانا نوردها بنصها وهي

ليس الادب كما يظن بعض الناس
بمجموع قصص ثلثي للكتابة او اساطير تنقل في
المسامرات او منظوم من التريض يتناز بحسن
الاستمارة ورقة التشبيه مع مراعاة المستنات
اللفظية والمنوعة من الثورية والجناسات ونحوها
من فنون البديع او منشآت ورسائل تضمن اطراء
في المدح او منالاة في القدح فان جميع هذا مجرد
لا يتصل بمعنى من معاني الادب - وانما الادب في
كل امة هو الفن الذي يقصد به تهذيب عاداتها
وتلطيف احساسها وتنبهها الى خيرها فتنبله والى
ما ينشئ من الشر فتحثه في الادب في الحقيقة م
ساسة اخلاق الامم بل ما يجتهدوا لتعليمهم ان
فلاحها فانهم بما يعلون من طرق التفهم يمكنهم ان
يقربوا الى القول ما يبعد عن ادراكها ويسهلوا
على الاذعان ما ييسر عليها النظر فيه ويعبروا عن
المعنى الواحد بالطرق المختلفة فتستفيد منه العامة
ولا تنكره الخاصة فاذن على الطام ظله ويسطوره

بسوء عواقب الظلم وينكرون على الفاجر فجوره
ويحذرونه من طبعه بدون ان يقولوا له انك ظالم او
يرونون من طبعه بدون ان يقولوا له انك ظالم او
فاجر واذا رأوا في افعالهم عوائد يا باهاسليم التدوق
او وجدوا منها اخلاقا واعمالا لا تنطبق على شريعة
القضيل وقوانين الشرع عملوا الى تغيير العوائد
وتطهير الاعراق واخذوا في ذلك سبلا متنوعة
في انشأتهم تارة بالقصص والحكايات التي تمل
شناعة الذيلة وبعاء الفضيلة وما آل اليه امر المتدسين
بالاولى وما ارتقى اليه حال القطين بالثانية وتارة
بقريض الشر يميلون فيه ما يحرك الهمم ويحث
الافكار وينبه خواطر الكمال واحساسات الشرف
الصحيح لا بما يوقف الشهوة ويقوي التورود
ويخرج الانفس عن اطوارها - والاخذ به من
وجهه والدخول اليه من بابه هو الذي صمدت به
المهند الاولي الى اوج الجيد وبلغ به العرب اقصى
غايات الرفعة وهو الذي وصل بالامم الاوربية الى
ما وصلوا اليه مما لا يخفى على ذي بصيرة وانا
لنأسف على ما نراه من ادباء المسلمين وشعرائهم
فانهم يقصرون منشآتهم واشعارهم على ما يكون

عد الصفات اما مذمومة او محمودة ونسبتها الى
شخص يريدون مدحه او ذمه ويحصرون رواياتهم
في حكايات مضحكة وقصص هزلية وبعض توافيق
ماضية بدون ان يلاحظوا تأثير ما يكتبون وما
ينقلون في افكار الامة واطوارها ورجاؤنا فيهم
ان يسلكوا مسالك ادب الامة للتقدمة او المعاصرة
لهم حتى يكون للامة الاسلامية نصيب من فوائد
ذكايمهم وفطنتهم وسمه بيانهم وطلاقة السنتهم وان
ياخذوا في منشأهم واشعارهم طريقاً ينهضون فيه
الهمم الجوامد ويمركون القلوب الجوامد ويمحيون
مكارم الشيم ويوردون الامة موارد سابقتها من
الامم واثنا نرى بداية هذا النهج الحميد في بلادنا
ونسأل الله حسن خاتمه اه =

ونحن ايضا نقول ان بعض اهل بلادنا قد
التج هذا النهج كما اوامنا الى ذلك عند تشبيه
حالتنا الادبية الحاضرة ببجيتين ذواتي اكل خط
(مُرَّ) واكل وشي من سدر قليل فقد عتينا
بالسدر القليل الذي هو من الثمار الطيبة بعض
الافاضل من ذوي الادب الصحيح . وثمرات
ادواهم ظاهرة في جنات الجرائد والصفحات
الحديثة النافعة ومنها يعلم ان الترقى في المشور
أكثر منه في المنظوم ويدخل في المنظوم فن
الاغاني وهو من مهنذبات الامة ولم يترق في
بلادنا بل هو في حالة غارة غير نافعة لانه مقصور
على الشق والفرام . وسنكلم على الشعر والشعراء
في العدد الآتي ان شاء الله تعالى ونودع الكلام
على الاغاني لفرصة اخرى والله الموفق

الهلال

الجزءان السابع عشر والثامن عشر من السنة الحادية عشرة

﴿ ١٥ يونه (حر بران) سنة ١٩٠٤ و ١٩ ربيع اول سنة ١٢٢١ ﴾

باب التقيرظ والانتقاد

﴿ كتاب اليوساء وتقريره ﴾

ظلم كتاب أوربا في الاجيال الوسطى ينسجون على متوال القدماء اليونان والرومان مع ما اقتضاه الدين للسيحي من تلطيف المواقف وذكر السمادة والشفاء والخلود والفتاة . وهي الكتابة التي كانوا يسيرون بها بالطريقة للدرسية وكانت مقيده في عباراته وأفكاره بما وضعه علماء الادب قبله من القواعد والروابط . ولذلك كانت مؤلفات اهل القرنين الماشر والحادي عشر متلا شبيهة بمؤلفات المصريين اليوناني والروماني وفيها من المبالغات والمخراقات ما لا يطابق روح العلم — اذ كانت ممدتهم على تتبع المبالغة وحسن سبكها وتزويقها بالاستشارة والمجاز ونحوهما . فلما افقت اوربا من غفلتها كان في مقدمة ما بنوا عليه تمدنهم الحديث حرية الفكر اي حل الفكر من قيود التقاليد والقواعد القديمة — وقرب فضل كبير في حل تلك القيود كما سنأتي عليه في مكانه . فترتب على ذلك حل قيود القلم فأخذ الكتاب يكتبون كما يشكرون لا كما كتب القدماء قبلهم . فنشأ من ذلك الطريقة التي يسيرون بها بالرومانية . واول من فعل ذلك منهم شكسبير شاعر الانكليز وعنه أخذ شعراء الالمان وكتابتهم ثم الفرنسيون ولم يلمهم في ذلك فيكتور هوغو صاحب كتاب اليوساء

ومن مقتضيات أخلاق حرية القلم في عالم الإنشاء رسم الصور الذهبية على الورق كما ترسم في الحقيقة بدون استشارة ولا مجاز إلا ما يأتي عنواً بلا تكلف، والصور للذكورة أما أن تمثل أشياء محسوسة ترسم في الحقيقة عن طريق الخواص الظاهرة كالرثبات والملموسات من أمراض المادة، أو أن تدل على أمراض قائمة بالذات لا وجود لها في الخارج وهي ما يسميها بالخواص كالحب والبغض والرجاء واليأس والفرح والحزن وغير ذلك، وأكثر ما كتبه فيكتور هوغو من القسم الأخير أي تصورات الخواص تصويراً يتلها للقارئ بحسنة كأنه يشرحها إلى أدق دقائقها، وأما النوع الأول أي وصف المحسوسات فقامم الكتاب فيه أبيل زولا ويعرف ذلك عندهم بالطريقة الطبيعية

وقد استخدم هوغو طريقته خصوصاً في كتاب البؤساء (Les Misérables) فقل في خواص البائسين وشرح أحاسيسهم وصور أفكارهم ووصف أحوالهم مما لم يترك شيئاً لمزيد، ومدار تلك القصة على أساس لازمة التسامح وأحقق بهم الشقاء ومنزاعها أن العدل وحده لا يكفي لأصناف الناس ولا يتم إلا بالرحمة، والرواية على أجملها فلسفية أخلاقية وقد ساعد على إذاعة شهرتها شهرة مؤلفها عند ظهورها فهاكت الأمم القسدة على قلبها إلى أن لستهم إلا العربية فلها ما زالت عطلاً منها إلى الأمام مع رغبة أدباء لساننا في تقريبها ومباشرة بعضهم الترجمة غير مرة، وأقربهم عهداً في ذلك غيب القدي غرغور بالإسكندرية فإنه أصدر من معرب هذه الرواية صنع كراريس وساجها النصاء على أن يتم نشرها تبعاً بالإشتراك ثم أوقف العمل لكساد هذه الطريقة يتنا

وما زال الناس بأسفون لخلو لساننا من هذه الرواية حتى تصدى لقلبها إليه محمد القدي حافظ إبراهيم الشاعر المصري الشهير وفي ذلك من المشقة ما لم يشعر مترجموها إلى الألسنة الأوروبية بضيافته لما بين هذه اللغات من سلة السب وتشابه الألفاظ والتراكيب بخلاف اللغة العربية فلها من طاعة أخرى وبلاد أخرى، فضلاً عما يقتضيه الإنشاء الفلسفي الأخلاقي من دقة التعبير وحسن اختيار الألفاظ، وزد على ذلك أن عبارة البؤساء ومما فيها شريفة وأن لم ننظم ولذلك اقتضى أن يكون مترجمها من أهل الفنون النظم والشعر ويندر أن يتوقف ذلك لأحد كما توقف لشاعرنا معرب البؤساء

أشهر حافظ القدي إبراهيم ببلاغة شعره وسلاطته من الحشو والتعقيد فقد قرأ له القصيدة برحمته فلا تحمد فيها بيتاً ركيكاً أو قافية ضعيفة، وقد رأينا شره في ترجمة البؤساء على نحو ذلك من بلاغة العبارة وتفاوتها ومساها مع أسرارها وسهولتها — لولا ما أدخله

فيها من الالفاظ المهمة مع امكان استبدالها بالفاظ مألوقة شائعة . الا اذا كان غرضه احياء ما مات من تلك الالفاظ وليس احيائها من رأينا الا اذا لم يكن في الالفاظ الحية ما يجرم مقامها .

وفي ما خلا ذلك فالعبارة كثيرة تلعب ببارة ابن المقفع بل هي منسوجة على منوالها ولا تعرف كتاباً نقل الى العربية في هذه النهضة وتوشى تألفه ما توشاه مرعب البؤساء من انتقاء الالفاظ وبلاغة التركيب . فلا غرو اذا قلنا انه قضى اثني عشر شهراً في تعريب الجزء الاول من هذا الكتاب وصمغاه ١٥٤ صفحة . على ان الناية والتعريب ظاهران في كل فقرة من فقراته . فيحسن يصرني القصص او غيرها من كتب الادب ان ينسجوا على منواله من الدقة والناية . وان كانت شروط التعريب تستلزم صراحة الموضوع وسبك في القالب الذي يليق به ليسهل تناوله على قارئيه . فالعبارة التي تكتب بها رواية فلسفية لاتبليق بالنقص الاتيادية المكتوبة للامة . ولذلك فلا عجب اذا امتنع على العامي فهم بعض عبارات البؤساء قلها لم تكتب له وانما كتبت على الاكثر للخاصة . ولولا شيق المقام لاتيتم باسطة منها

على اننا رأينا حضرة المرعب بالغ في اختصار الرواية فلم يبق منها أكثر من التصف وقد اشار الى ذلك في عرض الكلام . فالاختصار المذكور وان لم يؤثر شيئاً في سياق القصة فانه يضيع بعض غرض المؤلف من تأليفه ويخالف شروط التعريب . ويجزأ لو عني حضرة في تصليح مسودات الكتاب مثل عنايته في انشائه فقد رأينا فيه من الغلط المطبعي ما يوهم انه لم يطلع على مسوداته . نعم ان ذلك الخطأ لا يقلل شيئاً من قيمة الكتاب ولكن تقاوة العبارة تتطلب تقاوة الطبع ولا نقفه الا مستدركاً ذلك في الاجزاء التالية

وجهة القول اننا نعد تعريب البؤساء على هذه الصورة خطوة مهمة في عالم التعريب وخدمة جليلة لهذا اللسان . ولا يليق بنا ان نسي فضل صاحب السعادة احمد حشمت باشا لانه اتفق على اصدار الكتاب من ماله . فحسب الادباء على مطالعته وتقدم الى حضرة المرعب ان يوافينا بما بقي من اجزائه . ومن هذا الجزء عشرة قروش واجرة البريد قرش ويطلب من مكتبة الهلال بمصر

المجلد

الجزء السابع عشر من السنة الثانية عشرة

﴿ ١ يونيو (حزيران) سنة ١٩٠٤ و ١٧ ربيع الأول سنة ١٣٢٢ ﴾

تأريخ علم الأدب

عند الأفرنج والعرب : مكتب فائز

٢٧ - الأجمال

فاجلاً لما تقدم لنا ذكره قول :

إن الشعر له ثلاثة أدوار وهي الفناء والحاسة والفرام . وكل منها مناسبة
بدور من أدوار الاجتماع الإنساني الذي هو عمران العالم . فالقرون الأندائية غنائية .
والقرون القديمة حماسية . والقرون الجديدة درامية والفناء ينتمى في الأزل . والحاسة
تختل بالتاريخ والفرام يصور حياة الإنسان . وخاصة الأول السذاجة . وخاصة
الثاني البساطة . وخاصة الثالث الحقيقة . فرواة اليونان - ويسمونهم رايزود وم
أشبه برواة العرب الذين جاء منهم حماد الراوية وكانوا يطوفون القرى ويردند
أشمار بندار وهم يروون وأيشيل - يملون على دور الانتقال من الشعراء الغننيين

تبدأ هذه المقالات في الجزء الخاص عشرة سنة ١٩٠٢ من مجلة الهلال .

أي الناطقين لشعر الاغاني الى الشعراء الجاحسين . والرومانيون اي مؤلفو الرومانات وهي الاقاصيص الموضوعة يدلون على دور الانتقال من الشعراء الجاحسين الى الشعراء الدراميين . ويظهر الدور الثاني ظهر المؤرخون . ويظهر الدور الثالث ظهر الباحثون في حكمة التاريخ وبيان اسباب الوقائع وعلمها

وأشخاص شعر الاغاني عظام الاجسام طوال القامات والاعمار مثل آدم وقايل وهابيل ونوح . ويدخل في زميرتهم عوج بن عناق . وأشخص شعر الجاحسة من القدم الجبارين وهم أقوىاء أشداء . مثل أشيل بطل الحروب اليونانية وامتره آلهة العدل وأوريسيت بن أغا. ممنون الذي ألف فيه شعراء اليونان رواياتهم ثم جاء فولتر ونسج على مثالها روايته المشهورة باسم اوريسيت . ويدخل في زميرتهم عنتره بن شداد . وأشخص الدرامم بشر على الصورة الحقيقية للانسان مثل هاملت وماكبت وأوتيلو الذين صورهم شكسبير في رواياته المشهورة بهذه الاسماء . وربما دخل في زميرتهم أبو زيد السروجي في مقامات الحريري والشيخ علي بن منصور الحلبي في رسالة غفران المري . ومنيع الاغاني الروم والخيال ومنيع الجاحسة العظيمة والفتخامة ومنيع الدرامم الحقيقية . وتنفجر هذه النايح الثلاثة من ثلاثة بحور كبيرة التوراة وهوميروس وشكسبير

فهذه هي أشكال الفكر المختلفة بحسب اختلاف القرون التي قلب فيها الانسان والعمران . وهي في ثلاثة ادوار الشباب وانكهولة والشيخوخة فسواء نظرنا في أدب أمة على حدثها أو في أدب البشر على وجه العموم فالنتيجة التي نستنتجها من جميع ذلك واحدة . وهي تقدم الشعراء المغنين او الثنائيين وهم الناطقون أشعار الاغاني على الشعراء الجاحسين أي الناطقين شعر الجاحسة وتقدم الشعراء الجاحسين على الشعراء الدراميين . ففي فرانسا ما ليرب (١٥٥٥ - ١٦٢٨ م) سابق على شابلين (١٥٩٥ - ١٦٧٤ م) وشابلين سابق على قورنيل (١٦٠٦ - ١٦٨٤ م) والاول هو الشاعر الثنائي (ليريك) الذي أصلح اللغة الفرنسية وقال فيه بوالر « وفي النهاية أتى ما ليرب » قدحبت مثلاً . وأما الثاني فانتقد عليه بوالر في الشعر وسفر

به حتى جعله لمجوبة وهراً . ويقلب الثالث بأبي التراجيديا وهي الروايات الفاجعات . وكذا الحال عند قدماء اليونان فشاعرهم المسمى (اورفيوس) مقدم على هوميروس . وهوميروس مقدم على (ايشيل) الملقب بأبي التراجيديا اليونانية . وفي كتاب العهد القديم أي التوراة سفر التكوين مقدم على سفر الملوك . وسفر الملوك مقدم على سفر أيوب عليه السلام . وإذا نظرنا في أدب البشر على وجه السوم نرى التوراة قبل الإلياذة . والإلياذة قبل شكسبير .

ولا فرو في ذلك قلب الاجتماع الانساني الذي هو عمران العالم يتدعى في الترميم بما يشفيه . ثم يقص ما يمسكه . ثم يصور ما يذكروه . فالدرام يجتمع بين الاوصاف المتضادة كل اوصاف للافكار الفلسفية والتصورات المبتعة . وكل ما في الطبيعة وما في الحياة يقلب في هذه الاشكال الثلاثة وهي البناء والحاسة والدرام . لأن كل ما في الوجود يولد ويمتل ويوثر . ولوأ يبع التعبير عن الحقائق البرهانية بالتحليلات الشعرية قال الشاعر بلسان الشعر ان الشمس عند طلوعها تترجم بالفتاة وعند الغائت أي الظهيرة تفتخر بالحاسة وعند الغروب تنسج بالصبيات وهي الدرام . فهذا التعبير هو من باب الشعر وربما كان ضرباً من الجنون - انتهى كلامه بعض تصرف وزائدة

ثم شرع صاحب مقدمة كروميول في الرد على أصحاب الطريقة المدرسية في تفسيرهم الشعر الى الاجناس التي سبق ذكرها في الكلام على بولز وفي تحديد كل جنس منها بالحدود والعاريف وفي تفرقه بين التراجيديا والكوميديا . وابطل قولهم بلزوم وحدة الزمان والمكان في الروايات التنبئية ولم يقبل من وحدتهم الثلاث الا وحدة الفعل . وقد شربنا صفحا عن ايراد كلامه في هذه المباحث خوف التطويل ولان الروايات التنبئية على ما فيها من الفوائد الجليلة سبغ أساليب البلاغة لم تشهر لهذا الزمان بين المتكلمين بالمرية ولا اعتنى غول أدبنا في تأليف الروايات لا بانظم ولا بالسجع ولا بالثر كما فعلت النشئة الجديدة من أدباء اللسان الثاني . وقد حض فيكتور هوغو في تلك المقدمة على تأليف روايات (الدرام) بالشعر

لا بالثر وقال : بأن بيت الشعر يحيط بالمعنى احاطة القوب الافريقي بالبدن ويضيق عليه ويوضعه مماً . ويسطيه شكلاً القف وأدق وأنم من شكل الثر . ويديره علينا كانه نوع من أنواع الاكسير الذي استقرجه الكيمائيون من خير الذهب وزعموا ان فيه لذة للشاربين وشغلة للجاسم من جميع الدال والاسقام . فبيت الشعر على رأي فيكتور هوكر هو القالب الشفاف للمعنى . وإذا تلطف الشاعر في نظمه وانشأه اكسب المعنى رونقاً فولا بيت الشعر لم ذلك المعنى غير ملتصق اليه . فالشعر هو المقدمة التي تربط سلك المعاني او المتصلة التي تضم حواشي الهدم على الجسم وتطويه طيات متناسبة بالهندام . والشعر يزيل من الالفاظ ما هو سوقي ميتدل او عادي متخيف ويكسب المعاني حلاوة وعلاوة ورشاقة . سيما اذا اقتصر الشاعر على استعمال الالفاظ المتعارفة بين الناس المتداولة على اللسان . وترك ما كان

وحشياً غريباً في اللفظة . وعرض فيكتور هوكر باللاحقين الى ان « أعذب الشعر الكذب » بقوله لبت شعري ما الذي يضع من الشران دخلت فيه الطبيعة والحقيقة ؟ وهل تنقص الحُرصة من أوصافها ان وضعت في أباريق الزجاج وختم عليها ؟ كلا بل تصير رقيقاً ممتعة ختامها مسك يتنافس بها المتنافسون . وختم المؤلف مقدمة كرومويل ببيان مقتضى الشاعر من النسيج على منوال الطبيعة (لأن كل ما في الطبيعة هو في صفاتة الشعر) . ولأن كان الشاعر جيد التريفة فلا حرج عليه في شيء من القواعد وله الحرية المطلقة في التصرف بجميع أغاني الشعر على حسب ما يريته

فهذه خلاصة مقدمة كرومويل الشهيرة بين الادباء على اختلاف اناتهم وتباين مذاهبهم ومنها ينهم ان الطريقة الرومانية ارجست الشعر الى الحقيقة والطبيعة والحياة وتركزت فيه التصنع وزخرفة الكلام واجراس الالفاظ . ولم تلتفت الى زعم اهل الطريقة المدرسية بأن زخرف القول من مقتضى الدوق السليم للشاعر . وازالت جميع الحواجز التي تعرض امام سجية الطبع وتصد الفكر عن تصوير الحقيقة والطبيعة وتوصيف الموجودات بحسب ما هو مفروض في جبلة كل منها سواء كان من صفات القبح او

صقلت الجمال بلا تفريق بينهما . ولذا نكتت بعض الجرائد بقولها على سبيل التقرين
والتبكيث : « فليش الانكليز والالمان . فليش الطبيعة المحسية الوحشية التي نشاهد
جمالها في اشعار فيكتور هوغو واخوانه من أهل الطريقة الرومانية . » إشارة الى ان
أساليب هذه الطريقة أول ما ظهرت في أدب الانكليز والالمان كما نندم بيانه .
وعرف بعضهم الروماني اي السالك نهج الطريقة الرومانية « بأنه رجل ابتدأ عقله
في الاخلال »

فن اسمن النظر في البحث الاخير من تلك المقدمة وجده مطابقاً لما ذكره أئمة
البلاغة والادب في لسان العرب كابي بكر الباقلائي وعبد القاهر الجرجاني وابن خلدون
وأماهم . ولا حاجة لاياد أقولهم في هذا الباب فأنها معلومة ومحصلة وجوب نصره
المعنى على القفظ لان اللفاظ خدم المعاني . قال الباقلائي « والشعر وان ضيق نطق

القول فهو يجمع حوشيه . ويضم اطرافه ونواحيه . فهو اذا تهذب في بابه . ووقف
له جميع أسبابه . لم يقاربه من كلام الأديبين كلام ولم يمارسه من خطابهم خطاب »
وقول فيكتور هوغو بان الخاصة المميزة لأدب الطريقة الرومانية عن غيره هي الجمع
بين نمودج السخرية ونمودج الإعجاز بالصياغة اشبه بقول المتنبي « وبضدها تميز
الاشياء » ولعل السبب الذي جعل المتنبي والمرعي على ترك أساليب المجاهلية والنسج
على منوال جديد هو الذي ذكره فيكتور هوغو من ان أساليب المتقدمين كانت
مستبرة في يادى امرها ثم باضطرابها على قلب واحد مراعاة لقوانين ثلثت على
السمع ولها الطبع وسرى حقيقة ذلك في التعريف الآتي للطريقة الرومانية

اما عدم تعرض فيكتور هوغو لأدب العرب كما تعرض لأدب الأمم الاوربية
ولأدب الفارسية المذبة فهو لجهل - سجا في ذلك التاريخ الذي ألف فيه مقدمته -
بفصاحة العرب وإعجاز القرآن وحضارة لاسلام . فان التذلل العربي لم يدرس حق
درس ليو.نا هانا . ولم يزل صاحبنا المستشرق البودابتي العلامة كولهزير بعض
المستشرقين من كل أمة على الصلوات ولاشتراك في تأليف دائرة المعارف الاسلامية
فان تم هذا المشروع وانجزت ترجمة المهمل من كتب الادب العربية ربما تيسر بعد

ذلك الباحث الاطلاع على كله العلوم والآداب الاسلامية . ولم يزل المستشرقون يرجعون في المصوِّرون القرآن الكريم وتفسير البصاوسية ترجمة صحيحة مدققة ولا يكون في كل سنة اكثر من يضع صحائف ولم يترجم من كلام العربي سوى وريقة فيها نحو مائتي بيت نشرت بالالمانية في فيينا عاصمة النمسا سنة ١٨٨٨ م. فهم يثرون من فهم حقيقة الادب العربي رويداً رويداً . وقد رأينا قديماً ان صاحب أغاني رولان يعتقد بأن الاسلام فرع من عبادة الاصنام وبحسب ابولون من جملة اوثان المسلمين . ولو علم قولثير من احوال الشرق ما يملكه علماء هذا العصر لاستحي من نفسه ومزقي الرواية التي حررها باسم « محمد النبي » عليه السلام وقدمها قباباً بنوا الرابع عشر بعد ان سجد لديه وقبل قدميه ^(١) . ولا ذهب فيكتور هوكو لاسبانيا رأى آثار العرب في الجاني والقصور والقناطر وقدرها حق قدرها ولكنه لم يفهم من الآيات والآيات المنقوشة على جدرانها اكثر مما نفهم من احرف الصين المنقوشة على البضائع الهندية وخصوصاً على علم العربي . ولا ظهر ريتان وصار شيخ العلماء في عصره درس ادب العرب الاندلسيين من حيث الفلسفة والطب ما حققه في كتاب سباه « ابن رشد » . فقام اليوم البارون قرا دوفو معلم المربية في الانستيتو الكاثوليكية بباريس ونشر كتابين احدهما « ابن سينا » والثاني « التزالي » ودرس في الاول ادب العرب وظفتهم الشرقية وفي الآخر علومهم الكلاسيكية والالهية فكتب ثلاثة المذكورة من احسن ما حرر في هذا الصدد ولكن الموضوع يحتاج الى تعميق وتدقيق . ولا يتيسر ذلك الا بعد استخراج الكتب العربية وفهمها . وقد خبط ريتان في بعض ماحرره عن الاسلام خبط عشواء وضع لشارل ميزر وأمثله باياً للاعتراض عليه . كما ان الزبون الكاثوليكي تعصب على ابن سينا والتزالي في ما حرره . ومع هذا قال ريتان في الخطاب الذي نشره سنة ١٨٨٣ م « بان اوربا ظلت مضطربة في العلم والادب عن العالم الاسلامي وخاصة فيها اليه حتى اوائل القرن

(١) قدم قولثير روايته المذكورة مع تحرير منه قباباً ختمه باليعود بين يديه ولم قدمه عمله البابا على ظاهره وأجابه عليه ببولب لطيف مؤرخ ١٩ سبتمبر سنة ١٧٤٥.

الثالث عشر . وفيه أخذ العلم المسيحي يرقى درجات العلم والعمران والعالم الاسلامي يبط في الحرك الاسفل من الجهل والخطاطم الحضارة . واندثرت علوم العرب بعد ما قضت جرائم الحياة في الجسم العالم اللاتيني الغربي واستمر المترجمون من سنة ١١٣٠ م الى سنة ١١٥٠ مترجمون في مدينة طليطلة كتب العلم من العربية الى اللاتينية وهم تحت حماية الاسقف ريموند . وفي السنين الأولى من القرن الثالث عشر شرعت مدرسة باريس الكلية في تدريس كتب ابن رشد ارسطوطاليس العرب . أما ارنستال البابا سيلسترا الثاني للطلب العلم في أشيلية وان كان مشكوكاً فيه قسطنطين الافريقي علامة عصره لاشبهه في أخذه العلم من المسلمين . اه « وقسطنطين الافريقي الذي يذكره ريتان ولد سنة ١٠١٥ م في قرطاجنة وبدان حصل علوم الطب والحكمة صار كاتباً لاحد الامراء ثم دخل سوك الرعية في إيطاليا

وادخل فيها علوم العرب وله مجموعتان كبيرتان باللاتينية طبعتا في بال سنة ١٥٣٩ م ودائم قول فيكتور هوكو هو المول عليه في الطريقة الرومانية الى ان اشتهرت الطريقة العلمية (فاؤر اليزم) في سنة ١٨٦٠ على عهد الامبراطورية الثانية وقام اصحابها يناقشون فيكتور هوكو وشبه وينقدون عليهم . على ان الرجل ولو ظهرت له معجزات في آيات البيان فهو ليس نبيا ولا نجب له العصية عن الخطأ والنسيان ومن هو الرجل الذي تصمد كل سمياياه ؟ ومن هو المبرر من كل عيب ؟ وكفناه نبالاً انه خطأ في الادب خطوة للامام وبهد الطريق ان أتى بيده ولولا ظهور الطريقة الرومانية لما ظهرت الطريقة العلمية ولا حصل ارتقاء ونهضة في الادب . ثم ان مقدمة كرومويل وان بحث فيها المؤلف عن تاريخ الادب وبيان الخاصة الميزة لادب الطريقة الرومانية عما سواه فهي اسق بان تكون ترفيقاً لنوع للدرام وحده وهو فن من فنون الشعر والادب . وأما التعريف الشامل لجميع ما حرر من فنون الادب على نتيج هذه الطريقة المسعدية منظوماً كان او منثوراً فهو ما يأتي . اذ من شرط التعريف ان يكون جامعاً للأفراد ماناً من دخول الاغيار فيه . ولا يكفي ان يكون متعلقاً على فرد من أفرادها فقط . وتعريف الطريقة الرومانية ترفيقاً جامعاً

ما نقاً ليس بالأمر السهل ولا يتيسر إلا بالنظر في الخوص الظاهرة والمشاركة بين
جميع فنون الأدب المنسوجة على أساليب الطريقة الرومانية والمنشأة في قرايبها

لعلنا الجزء بقية إلى الأعداد التالية من مجلة والملاح.

نصّان من البلاغة الأوربية الوسيطه

ترجمة وتقديم: أحمد درويش

يجتاز التحليل البلاغي اليوم مكانة شديدة التميز في صلب النقد الأدبي، وهي مكانة مهدت لها على استحياء بعض كتابات «بول فاليري» في حقبة مبكرة من هذا القرن، ودعمتها أبحاث مدرسة «الأسلوبية الأدبية» عند «كارل فسلر» و«ليو سبترز». ولكن الذي دفع بهذه الأبحاث لأن تحتل مكان الصدارة، وأن تكون جزءا من طموحات المستقبل، لا مجرد وجه من وجوه إحياء التراث، هم أصحاب المدرسة البنائية. لقد دعا رولان بارت سنة ١٩٦٤ إلى إعادة فتح التراث البلاغي في ضوء النظرية البنائية. وعندما أسندت إليه في هذه الحقبة محاضراته في «المدرسة التطبيقية للدراسات العليا» L'École Pratique des Hautes Etudes، جعل موضوع محاضراته «بلاغة أرسطو»، ثم نشر في هذه الحقبة دراسة مستفيضة بعنوان «بلاغة الصورة» 4 Rhetorique de L'Image-Communications (١٩٦٤)، ثم أتبعها بدراسة أخرى سنة ١٩٦٧ بعنوان «التحليل البلاغي» L'Analyse rhetorique. ولم يكن بارت وحده هو الذي اهتم بهذا الجانب من بين البنائيين؛ فهاهو ذا جيرار جينيت يهتم بدوره بتحقيق التراث البلاغي ودراسته، فيقدم إلى المكتبة الحديثة كتب «لامي»، «دي ماري»، «كرويفي»، «دومبرون»، «فونتناسي»، وغيرهم؛ ثم ها هو «تودوف» يقدم دراسات تحليلية حول «المجاز»، «يقارن» «كيبدي فارجا» K. Varga في إحدى دراساته بين البلاغة والنقد البنائي La Rhetorique et la Critique Structuraliste. وتظل إسهامات «رومان جاكوبسون» في هذا المجال واضحة، حيث يقف واسطة بين الدراسات اللغوية والأدبية من خلال اعتماده على الدراسات البلاغية التي تمتد جلودها في كلا الحقلين. أما جون كوين فيقدم دراسته التحليلية المستفيضة بعنوان: «بناء لغة الشعر»، التي قلّمتا ترجمتها للقرّاء العربي مؤخرًا. وهو يقيم الدراسة على أساس من إعادة معالجة التراث البلاغي والنحوي من خلال منظور بنائي، واستغلال ذلك كله في إعادة تحديد الخصائص الجمالية للشعر.

إن ذلك الاهتمام المركز بالبلاغة في التحليل النقدي الحديث قد دفع إلى الأصوات مرة أخرى نصوصا من البلاغة القديمة والوسيطه، جرى التركيز عليها، وإعادة تحليلها وتقديمها والإفادة منها. وهذا العمل في ذاته يعبئ التراث الحديث شرعية وجدورا، ويحمله يمتد في الجماعة نفسها، وفي تراث الأمة، ولا يبدو كأنه قادم من فراغ. وأكاد أقول إننا في نقدنا العربي الحديث في حاجة إلى الإفادة من هذه التجربة الأوروبية. إن كثيرا من نقادنا تقطع الصلة بينهم وبين تراثهم البلاغي واللغوي، وتقل الصلة بينهم وبين كتابات الملاحظ وعبد القاهر الجرجاني وابن جني وإبى هلال العسكري، على حين أن الصلة بين بارت وأرسطو، وبين جينيت وفونتناسي، وبين تودوف وبوفون، تبدو قوية وعميقة.

ومن ناحية ثانية، يبدو الكشف عن مرحلة البلاغة الأوروبية الوسيطه كأنه كشف عن مرحلة ضرورية لابد من اجتيازها بين المرحلة التراثية والمرحلة الحديثة. ويبدو للمتلقي في بعض الأحيان أننا نكاد نفقد في التاريخ التطوري للنقد الأدبي عندنا هذه المرحلة؛ فنحن قد قفزنا فجأة من المرحلة التقليدية في تحليل النصوص، التي كانت سائدة حتى بدايات هذا القرن، والتي ما تزال سائدة حتى الآن في بعض معاهد التعليم ومدارس التفكير، مصرّفين في الوطن العربي... قرّنا منها إلى مرحلة عارلة للحلق بالتحليل الحديث وإتباع مناهجه المختلفة، دون أن نغمر به المرحلة الوسيطه التي سوف نرى نماذج

ها في التصنيع اللغوي اختزانها من البلاغة الأوروبية الوسيطة . ولعل عدم المرور بهذه المرحلة يفسر جزءا كبيرا من الجلبلة التي نمانها في ميدان النقد الأدبي ، ومن الغموض الذي يحيط بكثير من الكتابات النقدية ، ثم أخيرا من فقدان نظرية « ذات ملحق قومي » في النقد الأدبي العربي .

لقد اخترت هنا نصين يلمان في فترة زمنية متقاربة ، أولهما كتب في نهاية القرن الثامن عشر ، والثاني كتب في بداية القرن التاسع عشر . والنص الأول هو نص « جورج يوفون » الشديد الشهرة : « مقال في الأسلوب » Discourse Sur Le Style . ومن العجيب أن هذا النص مع شهرته وكثرة الإشارة إليه في الكتابات العربية لم يحظ باهتمام والترجمة ، كما حظيت نصوص أخرى ربما كانت أقل منه قيمة . وربما كانت هذه الترجمة هي أول ترجمة كاملة له . وقد اعتمدت في الترجمة على طبعة محققة قديمة ، صدرت عن دار « هاشيت » الفرنسية سنة ١٩١٧ ، وهي الطبعة الرابعة من التحقيق التي قام به وقدم له وشرحه البروفيسور « رينيه نولت » R. Nollet . ومعلوم أن هذا النص كان قد كتبه جورج يوفون ، عالم النبات الفرنسي ، وألقاه في حفل قبوله عضوا بالأكاديمية الفرنسية سنة ١٧٥٣ ، واختار له عنوانا مشابها لعنوان ديكرات في مقاله المشهور « مقال في المنهج » Discours Sur La Methode . ولم تكن شهرة عمل « يوفون » في الفكر الأدبي ، بأقل من شهرة عمل « ديكرات » .

أما النص الثاني فهو جزء من كتاب « صور المقال » Les Figures du Discours لفونتاني ، أحد بلاغتي القرن التاسع عشر غير المشهورين . ويرجع الفضل في اكتشافه إلى الناقد البنائي « جيرار جانيث » ، الذي حقق كتابه وقدم له ، وصدرت طبعته التي اعتمدت عليها في الترجمة عن دار « فلاماريون » بباريس سنة ١٩٦٨ . وقد شاع الاعتماد على نصوص هذا الكتاب عند كثير من النقاد المعاصرين .

ولعل اختيار هذين النصين وترجمتهما يسهم في تقديم فكرة أوضح عن « البلاغة الوسيطة » ، أو الحلقة المفقودة في تاريخ تطورنا النقدي .

«النص الأول» مقال في الأسلوب جورج يوفون

DISCOURS SUR LE STYLE
Georges Buffon (1707 - 1788)

وأن يقف على درجات الفروق الطفيفة بين بعضها وبعض ، وأن ينسحق ؛ وحصل الجملة ، لا يكفي أن يملأ المكان الأذن ويشغل العين ، بل لابد أن يصل إلى النفس ، ويلمس القلب ، حتى يوجه كلمته إلى الإنسان .

ليس الأسلوب إلا النظام والحركة اللذين يضع للمرء فكره في إطارهما ، فإذا ما قيدما وضيفهما ، فسوف يكون الأسلوب مغلقا ، متوترا ، مقتضيا ؛ وإذا ما تركهما تتوالى حركتهما في هدوء ، ولا يلحق بها إلا ما كان وقين الصلة من الكلمات أيا كانت أناتها ، فسوف يكون الأسلوب منبها وسهلا ومسترسلا .

لكننا قبل أن نهتج عن الإطار الذي تقدم الأفكار من خلاله ، ينبغي أن يكون لدينا إطار آخر ، أكثر اتساعا ولبا ، لا يدخل فيه إلا المطبات الأولى ، والأفكار الرئيسية . ذلك أن موضوعا ما ، يمكن أن يحدد ويحاصر ، ويعرف المرء كيف يحدد بفروعه ، من خلال ملاحظة موقع أفكاره الرئيسية في ذلك الإطار . ونصن بذلك سريانا ، دون انقطاع ، هذه السمات الأولى ، نستطيع أن نتحدد الفواصل المحكمة بين الأفكار الرئيسية ، وأن نجد الأفكار المساعدة والوسائل التي تعيننا على وضعها في مكانها المناسب .

تستازم البلاغة الحقيقية ، أعمال الموهبة ، وتختلف النفس مما . وتلك البلاغة مختلفة تماما ، عن تلك المقدرة الطبيعية على التكلم بسهولة ، التي ليست إلا موهبة فطرية ، وخاصة يلتقي فيها كل أولئك الذين يحملون طاقة انفصالية قوية ، والسنة طيبة ، وأخيلة نشطة . وأصاحب تلك الموهبة يتعاملون مع الأشياء بحرارة ، ويكتفون منها بالدرجة نفسها ، وهم يلاحظون الأشياء من الخارج ، ويكونون عنها انطباعا آليا يدرجها كاملة ، ثم ينقلون إلى الآخرين حساستهم وعواطفهم .

إنه الجسد يتحدث إلى الأجساد (هنا) ، وكل الحركات وكل الإشارات ، يتسابق لكي يسهم في ذلك الإطار ؛ ما الذي يبتغاه المرء لكي يثير الجمهور ويربطهم إليه ؟ ما الذي يحتاجه حتى يزع معظم الآخرين ويقتنعهم ؟ صوت جهوري ، وإشارات لبقة ومعمرة ومتتالية ، وكلمات سريعة ذات وزن . لكن بالنسبة للقلّة التي لا تنفذ الكلمات إلى أرواحها بسهولة ، التي تتمتع بلون راق ، وحواس مرفعة ، والتي لا تمول على التزم إلا قليلا ، ولا على الإشارات والصدى الأجوف للكلمات ... بالنسبة لهذه القلة ينبغي أن يكون هناك شيء آخر ؛ الأفكار وأسباب ؛ وأن يعرف المتكلم ، كيف يقدمها ،

في وقت واحد مجموعة كبيرة من الأفكار ؛ ولأنه لم يعطها القدر الكافي من التفاتة ، لم يفصل بين ما هو رئيسي منها وما هو تابع ، لأنه لا يجد أمامه ما يحدد له أفضلية واحدة منها على الأخرى ، ويحدد نفسه واقعاً في الحيرة والارتباك . ولكن عندما تكون لديه نظرة ، عندما يجمع الأفكار المتشابهة ويضعها في نظام ، عندما الرئيس منها لموضوعه ، لسلوك يستطيع أن يلخص ، وأن يحدد بسهولة ، اللحظة التي ينشئ له أن يحس فيها بالقلم . ولسوف يحس بسهولة التضييق في إفراز الفقرة ، ويحس بهلغة أن كل سبيلها ؛ وأن يجد في الكتابة إلا لونا من للثمة . وفي هذه اللحظة سوف تنتج الأفكار في سهولة ، وسوف يأتي الأسلوب طبيعيا وسهلا . ومن هذه الثمة تولد الحرارة وتنتشر في كل حرف ، وتعلو الحياة لكل تمييز . وشيئا فشيئا تزداد تلك الحيوية ؛ تملو النعمة ، وتأتي الأفكار الوانا ، والمشار تتلحقي في الضوء ، تتضح وتتلو ، ويجعلها الضوء بعيدا ، مجاوزا ما دائرة ما لدقيل ، إلى دائرة ما سهلا ، ويصبح الأسلوب شائقا ومثيرا .

إنه لا شيء يعقني من هذه الحرارة ، أكثر مما يطفئها رغبة بعض الكتاب في وضع سمات (لامعة) في كل مكان . وهذا الضوء الذي ينشئ أن يتجسد ، وأن يحسن توزيعه وانتشاره في كل أجزاء العمل الكتابي (كما يتوزع الضوء وتنتشر خلال اللوحة) ، لا يعارضه شيء بقدر ما يعارضه البريق المتصل ، الذي يغير الكلمات على أن تتلحم إحداها بالأخرى ، والذي لا يهز أمتنا إلا للحظات قصار ، يتركنا بعدها في ظلمة حلكة .

إن هذا النوع من الفكر ، لا يقدم إلا جانباً واحداً من الموضوع للمعالج ، ويترك في الظل بقية الجوانب الأخرى . ومن الطبيعي أن الجانب المختار ، يصبح نقطة أو زاوية تفتل السمن عبا سوعا ، ويتبدد به عن الرؤية المتكاملة ، التي تتطلب الحس الدقيق أن ترى الأشياء من خلالها .

لا شيء أبعد عن الطبيعة الجبلية من أن يكلف المرء نفسه عناء في أن يعبر عن شيء عادي أو شائع بطريقة متفرقة ، بعيدا عن الإصعاب ؛ عن أن يتفق المرء كثيرا من الزمن في رص مفاتيح الكلمات لكي يقول في النهاية إلا ما يفكره سائر الناس . إن هذه الأذهان عقيمة حتى وإن زدهت ؛ إنها مليئة بالكلمات بالآفكار ؛ وهي تعمل إذن حول الكلمات ، متخيلة أنها تعمل حول الأفكار . . .

هؤلاء الكتاب ليس لهم أسلوب ، وإذا ارتدت فهم ليسوا إلا ظلا ، فالأسلوب ينشئ أن ينشئ أفكارا ، وهؤلاء لا يعرفون إلا كلاما .

لكي يكتب المرء جيدا ، ينبغي إذن أن يبين أولا على موضوعه ، وينشئ أن يفكر فيه بالقدر الذي يسمح له أن يرى بوضوح نظام أفكاره ، وأن يصوغ تلك النظام في قالب متتابع وسلسلة متصلة ، تعمل كل حلقة منها فكرة . وعندما يتناول قلمه ، ينبغي أن يفكره خطوة وراء خطوة ، فوق تلك التصور الأولى ، دون أن يسمح له بالانحراف ، ودون أن يخل كثيرا بتوازن خطواته ، ودون أن يعطيه مستوى آخر من الحركة عجزا للذي للمحدد حركة تلك التصور . وهنا تكمن صرامة الأسلوب وبقته ؛ ومن هذه النقطة أيضا عليه أن يحدد أسلوبه ، وينظم سرعه ، وثقله وحده كاف لأن يجعل الأسلوب عددا وبسيطا ؛ متوازنا وواضحا ؛ حيا وواقعا على الحياة .

هذا الإطار الذي نتحدث عنه ، ليس وحده هو الأسلوب ، ولكنه قاعدته ؛ وهو الذي يحدده ، ويقوده ، وينظم حركته ، ويضعفه للقوانين ، ويبدنه بفضل أفضل الكتاب ، حيث يسير قلمه بلا دليل ، ويظهر جزاءا سمات غير معمة ، وأفكارا غير مترابطة . وأيا ما كان يترك في الصور ، وأيا ما كان لون الجمال الذي تغرسه في تفاصيل الأشياء ، مادام يجعل العمل سوف يصدر عنه ، أو لا يترك لدينا القدر الكافي من الانتعاش ، فإن الإنتاج لن يكون على الإطلاق وميكلا مهمناه ؛ بل إننا لو افترضنا أننا يمكن أن نجد فيه روح للؤلؤف ، فإنا سوف نجد العمل متفادا للثمة المبقرية .

ومن أجل ذلك السبب ، فإن من يكتوب بالطريقة نفسها التي يتكلمون بها ، نجح في كتاباتهم رديئة ، مهما كان كلامهم جيدا ؛ وإن أولئك الذين يستعملون للبارقة الأولى في خيالهم ، يمكنهم بطرف غيظ من أنتمش لا يستطيعون هم أنفسهم مستأنفة أو مواصلة السير عليه . وأولئك الذين يجالون من أن تضع أفكارهم المتفرقة الشاردة فيكونون في أوقات متعاطفة لظما غير مترابطة ، لا يستطيعون على الإطلاق أن يخرجوها إلى الدور دون تعهد متكلف .

وفي كلمة موجزة ، فإن هنالك كثيرا من الأعمال صنعت من قلع متفرقة ونافرة ، هي الأعمال التي بنت من دفعة واحدة . ومع ذلك فإن كل موضوع هو وحده ؛ مهما بلغ اتساعه ، فإنه يمكن أن يضم في إطار مقال واحد ؛ فالقوالب ، والوقفات ، والمقاطع ، لا ينبغي أن نجح إلا لكي تفرق بين فئات مختلفة ، أو عندما نتحدث عن أشياء كبيرة شاملة ومتبانية ، ونجد خطوات القرينة نفسها متعزتها الطبقات المتحددة . فحسنا على ذلك ضرورة الظروف . وميزة أخرى يمكن القول إن التقسيمات والتجزئات الكثيرة لا تساهل في إعطاء وحدة عمل ما صلاحيتها ، وأنها عديم هيكله التجميعي . ومن ثم فإن الكتاب ينبغي وأنصحا في أحيته ، لكن هدف المؤلف يظل غامضا ؛ لأنه لم يستطيع أن يترك انطبعا في نفس القاري ؛ فإنه لا يجعلنا نحس به إلا من خلال اتصال المحيط ، والترابط النسقي بين الأفكار ، ومن خلال النمو المتتابع ، والتدرج الذي تدعم كل خطوة فيه لاحتها ، والحركة الموحدة التي لا ينبغي أن تنقطع فتتبدد ، أو يترسب إليها السأم .

لماذا تلبس أعمال الطبيعة أمانا شديدة التكامل ؟ لأن كل عمل هو وحده ، وهو وفقا لخطه خالدة ، لا تتجرف أبدا . فالطبيعة تعد في صمت بلور إنتاجها ؛ تصمم من خلال وضرة حدث واحدة الشكل المبدئي لكل كائن حي ، وتطور ذلك الشكل ونحسه من خلال وحركة دائمة ، فيأجل إنتاجها مدلهشا ، لكن الذي ينبغي أن نلاحظه هو المحدث الإلهي الذي لرسد الطبيعة إلا حورة له .

إن الروح الإنسانية لا تستطيع أن تخلق شيئا من العدم ؛ وهي لن تنتج إلا بعد أن تكون قد أعصبتها التجربة والتأمل . وسمازل الروح الإنسانية في بلور إنتاجها . لكن الروح ، لوجحات الطبيعة في خطواتها وطريقة عملها ؛ لو أنها ارتفعت من خلال التأمل إلى مستوى أكثر الحقائق سوما ؛ لو أنها جمعت تلك الحقائق ونسقتها ، وصاغت منها كلا واحدا ، ونظاما واحدا ، إذن نشأت فوق أسس وطيدة ، معال خالدة . ونتيجة لانعدام (الحلقة) ، ونتيجة لعدم التفكير الكافي حول الموضوع المعالج ، يمكن أن يجد كاتب جيد نفسه في مأزق واضطراب ؛ فلا يعرف من أين ينبغي له أن يبدأ . إنه يجد أمامه عينه

يضيء للأجيال القادمة ؛ فزارة المعرفة ، وتفرد المعطيات ، بل جنة الاكتشافات ، ليست ضماناً أكيداً للخلود ، إذا كان الإبداع الذي يتضمنها ، لا يدور إلا حول موضوعات صغيرة . وإذا كانت هذه الموضوعات قد كتبت دون تخلق ، ودون نبالة ، ودون عبقرية ، فسوف تتلاشى ؛ لأن للمعارف والمعطيات والاكتشافات تطير في سهولة ، وتنقل ، ويمكن أن تقوِّم بها أيده تستعملها بطريقة أكثر مهارة .

هذه الأشياء هي أشياء خارج الرجل ؛ أما الأسلوب فهو الرجل ذاته . الأسلوب إذن لا يمكن أن يطير ولا أن ينتقل ، ولا أن تتعاقبه الأيدي . فإذا كان الأسلوب راقياً ونبلاً وسامياً ، فإن الكاتب سوف يمدلك في كل العصور ؛ لأنه لا يدوم بل لا يجلد إلا الحقيقة ، ولأن جمال الأسلوب يكمن ، في واقع الأمر ، في العدد اللا متناهي من الحقائق الذي يقدمه .

إن كل ألوان الجمال الذهني التي توجد في الأسلوب ، وكل العناصر التي يتكون منها ، هي حقائق تتساقى في فائتها مع جوهر الموضوع ، ووعا كانت أكثر منها نقاسة ، بالنسبة للروح الإنسانية .

وإذا أضفنا إلى هذه القاعدة الأولى ، التي غلبها الموهبة ، الرقة والذوق والتفتيق في اختيار العبارات ، والقدس إلى أن لا تسمى الأشياء إلا بأكثر مصطلحاتها دالة عليها ، فسوف يكتسب الأسلوب صفة النبالة .

فإذا أضفنا لهذه أيده علمه اعلمته المحركة الأولى في تفكيره ، وازدراعه لكل ما لا يصلح إلا فيها بركة ، واشتملته الذي لا يدين من الغموض وعدم الجلية ، فسوف يكتسب الأسلوب صفة الجلفية ، بل صفة العظمة .

وأخيراً ، فإن المرء لو طبقت كتابته تفكيره ، ولو كان مقتنماً بما يريد أن يفنن به الآخرين ، فإن إخلاصه ذلك مع نفسه ، الذي يعطيه صفة الهلابة عند قارئه ، ويعطى لأسلوبه صفة الحقيقة ، سوف يجعله يبلغ أقصى ما له من فعالية ، شريطة ألا يكون ذلك الإقناع الداخلي متسبباً بحماسة مبالغ فيها ، وأن يكون هناك دائماً قدر من سلامة التواضع ، أكثر من الثقة بالنفس ، وأن يكون العقل دائماً أرجح من العاطفة .

إن الإنتاج الذي يعرف صاحبه جيداً كيف يكتبه ، هو الذي سوف

النص الثاني من كتاب : صور المقال بيير فونتاني*

Les FIGURES DU DISCOURS
Pierre Fontanier

والإبداع ؛ ومن قلب الظلمة والأشياء يرى كيف تنبثق للمعجزة الكبرى التي عاينت كل معجزات الطبيعة الأخرى وأحيتها .

هل يوجد مع ذلك شيء أكثر طبيعية من البساطة في التعبير لنجماً إليها عندما يكون يبرز موضوع يجاوز مستوى الإدراك العام ؟ وأما ما كانت الصور ، فإيا الكلمات التي تستطيع أن تمثل لنا موضوعاً كهذا في كل جوانب عظمت ، وكل جوانب جلاله ؟ والجهد الذي سوف يبذل في رصد دقيق مثل هذه الصورة - على قصوره وعدم جدواه - هل له من نتيجة إلا الإقناع من الصورة ، بل ربما تشويهاً ؟ إن موضوعاً كهذا لا يعد أن يرى ويأمل داخل تعبيرات اللغة ، ولكن يود أن يتمثل في ذاته ، وكل ما يستطيع التعبير وما ينبغي أن يفعله هو أن يشير بإصبعه إلى أمين الروح . وبعد ذلك يتعلق الوجدان وتشتمل حيا الخيال ، ويتمثل بكتيبته للتمثل في الزاوية التي تفرقه أو تجدها أكثر من سواها .

وأخيراً فإنه من الحق دائماً - أليماً كانت الأسباب والتعقيدات - أن « المؤلفات » التي تدور حول الموضوعات العظيمة ، هي - بعضة عامة - أكثر المؤلفات بساطة . وهذه البساطة لا تدور حسب ملائمة لها ، ولكنها غالباً ما تدور ميزة من مزاياها التي تفرقها عن سواها ، والتي تبحث على الإعجاب بها . أو لا يكمن هنا سر عظمة « الكتابة

١ - المجاز لا يلائم كل الموضوعات بدرجة واحدة :

هناك موضوعات بسيطة بطبيعتها ؛ وهي تتطلب أسلوباً بسيطاً بدرجة أو بأخرى . وهذه البساطة ، ليس من شأنها أن تستبعد بالضرورة كل ما من شأنه أن يحدث دويماً ؟ وكيف يمكن هذه البساطة أن تبتني على المجازات الشديدة التأنق لخيال يراق ؟ أو مع المجازات الحادة لخيال مبالغ أولمطعة عذبة ؟ وما يتطلبه الموضوع البسيط يتطلبه أيضاً أكثر للموضوعات علواً ؛ فهو غالباً ما يتحقق من خلال أكثر التعميرات بساطة ؛ أكثر الأساليب نبلاً ، وأكثرها صدقاً وطبيعية . ومن خلال هذا النمط من التعميرات ذاتها ، يتحقق لنا الأسلوب « السامي » - ما الذي يوجد - على سبيل المثال - هذا اللون من السمو العالي لهذا المقطع من « مفسر التكوين » : « وقال الله فليكن النور ، فكان النور » . ليست شدة البساطة في الكلمات ؟ فهذه الكلمات القليلة التي تنجح في تمثيلها تصور فعالية القول الإلهي القادر ، والسرعة التي تحضض بها النور من خلال هذه الكلمات ، واتشرب في لحظة الميلاد نفسها في القضاء اللامتناهي . وعندما يتر الحيال كأشد ما يمكن أن يتحقق له ، يطير إلى لحظة الخلق

* اخذنا من الطبعة التي حققها وليم ها جبرار جابتيه وطبع في باريس ١٩٦٨ والنص المترجم يبدأ من صفحة ١٧٧ . طبعة Flammarion

المجازات بصفة عامة أقل ملازمة للنثر منها للشعر ،
ولبعض الأجناس الشعرية من بعضها الآخر .

ألوان المجاز يمكن بلا شك أن تلائم النثر ؛ وهي تلازم مادامت الطبيعة - كما لاحظنا - قد منحتنا إياها كما منحتنا اللغة العادية . ومادامت لغتنا في حاجة إلى التعلم كي نستعملها في كلامنا ، ومادامت يتزلق استعمالها بلا وعي إلى ألسنتنا ، حتى في خلال أكثر ألوان الحوار بساطة وألفة ، وأقول ومادام هؤلاء الذين هم أكثر الناس جهلاً بمصطلحاتها ويتظاهرون باستعمالها مثلاً يستعملها هؤلاء الذين هم أعلم الناس بها ، وأن هؤلاء يهرون عن فواظهم بالنثر أن الحوار يجري بالنثر ، ثم ألا يلجأ الخطيب عادة إلى المجاز في أثناء أداء فهم ؟ والمؤرخون والمروائيون على نحو خاص ، والفلاسفة أنفسهم ، ألم يلجأوا إلى المجاز لتحايل أفكارهم بمكانة خاصة ؟ ألم يستعملوها ، ألم بعضهم في تزيين قصصه ، والآخرين في تزيين دروسهم ؟ وكمن من أمثلة كثيرة على ذلك نستطيع أن نسوقها من القدماء ومن المحدثين على حد سواء .

كل ذلك حقيقة ؛ ولكن ليس أقل منه ثباتاً في باب الحقيقة أن النثر إذا كان - نشدنا للفرقة والتميز - يستمد من اللغة المشتركة ، فإنه من خلال طبيعته أقرب إلى اللغة المشتركة من الشعر . ومن هنا فإنه ينحى - بصفة عامة - أن يكون أقل استخدماً لألوان الزينة من الشعر ، ومن ثم أن يكون شحيح المجاز أقل .

وبالإضافة إلى ذلك ، فإن المجازات ، شأنها في ذلك شأن الشعر - هي وليدة العاطفة . وينبغي إذن - تبعاً لذلك - أن تكون أكثر مناسبة للشعر من النثر الذي لا يصدر عن التبع نفسه . وأخيراً فإن موضوع النثر - في التاريخ أو في الفلسفة أو في الإرشاد الخلفي - هو الحقيقة الخالصة التي هي ثابتة وغير متروكة . وموضوع البلاغة الشعرية هو ظاهر الحقيقة ، الذي هو أقل تجليداً . ومن خلال ذلك فإنه يتحس مجاًلاً واسعاً ، ويترك حرية أكبر أمام مواهب النفس . لكن الشعر ليس له من موضوع إلا الاحتمال ، الذي هو أقل تجليداً من ظاهر الحقيقة ؛ وهو يبحث عن الإمتاع أكثر من بصره من الإمتاع . ومن هنا فإنه ينبغي أن يكون أكثر اعتماداً على المظاهر ، وإيقاظ الحيل ، ومن ثم ينبغي أن يكون أكثر انصيافاً للمجاز ، وإيدخال الألوان على الكلمات ، ويوضح هذه الكلمات في صور وولوجات ، ويأن يجعلها لوناً من الرسم الخيالي الذي يتكلم .

المجازات إذن أقل مناسبة - بصفة عامة - للنثر منها للشعر . ويبقى لنا أن نبرهن على أنها أقل مناسبة لبعض الأجناس الشعرية من بعضها الآخر .

بعض الأجناس الشعرية تمتد أكثر من بعضها الآخر من اللغة المشتركة ، سواء من خلال نمط أساليبها وبصائصها ، أو من خلال طبيعة موضوعاتها . وفي بعض الأجناس تبدو سيطرة العاطفة أكثر من بعضها الآخر ، ويبدو تجسيد الحيل وإشماله أكثر ؛ وبعضها يثير من الطلاقة والحركة أكثر ما يثير بعضها الآخر ، ومن ثم فإن المجازات ينبغي أن تكون أكثر ملازمة للبعض منها للآخر . عندما نجد الروح قد حللتها الأشواق ، أو مزها الغضب أو الفرية أو طلب الثار ، ألا

وقتها وإلتاعها ؟ أو ليس من خلال هذا تحدثت إلى القلب ، في ألوتت نفسه الذي تضيء فيه العقل وتنظمه أو تبعثه ؟

على هذا النمط يكتب « راسين » ، أكثر شعراتنا عبقرية في فن الصورة . إنه يقدم قدراً قليلاً جداً من الاستعارات البراقة التي تراها بعيدة عن البساطة . وهي في الوقت نفسه ليست دائماً حقيقتية ولا طبيعية . ومن بين نماذجها الكثيرة نستطيع أن نقدم هذا النموذج الشعري :

« ماذا يستطيع أن يفعل كل ملوك الأرض ضد إرادة الله ؟
إنهم حيناً يهتمون ليعلموا ضد الحرب
وهو لكي يشتت جمهم ، يكفى أن يتجمل ؛
يتكلم ، فإذا هم جميعاً للتراب يمانون .
من نعمة واحدة في صوته
تفرض البحار وتضطرب السموات
ويرى الوجود جميعه علما
والقانون الضمضاء الذين يقامون الموت
هم جميعاً أمام عينه كأن لم يكونوا . »

في هذا المقطع لا يوجد إلا بيت واحد ترتفع فيه نبذة الحماسة قليلاً . ومع ذلك فإن هذه الحماسة لا تصل إلى درجة التشخيص ؛ فسلوك الأشياء الجسدية يمكن أيضاً أن تفيض وتضطرب ، إن لم يكن من الناحية المنعوية فعل الأكل من الناحية الحسية . ونستطيع أن نقبض عدة موضوعات ، ليست أقل نبلا من هذه المقطوعة ، وهي تشير على النمط نفسه في استخدام الصورة . [.....]

غير أنه يلاحظ أن إعمال صور المبالغة لا يتم مع أكثر الأفكار سمواً فحسب ، ولكنه يتم أيضاً مع المواقف المبررة التي تتغل الروح وتكتم أنفسها تحت وطأتها ، مع أن المواقف الشائرة ، كماطفة الحب ، والغضب ، والفرور ، يعبر عنها في تعبيرات شائعة وبيبة . إن الوهن والالم والخزن لا تستعمل عادة إلا اللغة البسيطة الخالية من الزينة ؛ وهذا ما يقول لنا « ديوالو » في هذين البيتين في كتابه : « فن الشعر » :

« وإن الغضب رافع ، وهو يبحث عن كلمات شائعة
لكن الوهن يتبدى في ألفاظ أقل غرورة . »

إنه لا يبدو في الواقع أن كمية هائلة من الأفكار تظهر لرجل يسبح في البحر ، ويعمل خيالا مزجه الأفكار السوداء وتركته بلا نشاط أو طاقه . وإذا كانت الأفكار قليلة الممد ، بسيطة الترتع ، وإذا كانت مع ذلك طبيعية ، وسهلة الإدراك ؛ وإذا كانت جميعها عملة بالمشاعر ، فهل من الطبيعي أن تبحث لها عن صور غريبة تكسوها بها ، وأن تقدمها تحت أشكال ومستمارة وكلمات ومصورة ؟ إنه يمكن دون شك استخدام الصورة في هذه الحالة ولكن أي صورة ؟ صورة البلاء والإبادة للأسلوب ، التي تبدو خارجة من القلب وناعية له ، وليست تلك الصور الغنية الفخمة التي تحول اللغة - من خلال الزينة الخلابة - إلى شيء جديد وتختلف كل الاختلاف .

مصدراً للإلهام . . وهذه للملحمة التي يتيح طولها وانتظام حركتها لونا من المدد في الاستلham هي أقل حاجة إلى المجاز من (القصيدة الغنائية) ، التي ينبغي أن تكون مشحونة بالمشاعر المتميزة ، من خلال الحدة والفخروج على الألفة ، ومن خلال الانتقالات المذهلة ، ذات الطبيعة العلوية الحارقة .

وحيث إنه - بعد هذا كله - لا تتساوى داخل الجنس الشعري الواحد كل الموضوعات دون شك ، بل يمكن أن نجد بين بعضها وبعض تنوعاً يضيق أو يتسع ، كما نجد أن بعض هذه الموضوعات يمكن أن يتقبل المجازات والاستعارات أكثر من بعضها الآخر ، فإنه يمكن القول ، إنه داخل الجنس الشعري الواحد تختلف درجة مناسبة المجازات والاستعارات تبعاً لطبيعة كل موضوع .

تتركب لدينا أفكار أكثر ؟ ألا تكون هذه الأفكار أكثر حيوية وأكثر عجلة وتزاحماً منها عندما تكون هذه الروح قريبة للحزن والألم ؟ ومن الطبيعي إذن أن تكون لغة الروح في الحالة الأولى أكثر احتكاماً على الصورة من لغتها في الحالة الثانية . ومن هنا فإن الأهاجى الثلاثة الحبيشة أكثر حاجة للمجازات والاستعارات من المراتى المهادنة المبسطة . والمأساة التراجيدية التي تأخذ عادة نغمة عاطفية راقية ، أكثر حاجة إلى المجاز من الملهاة الكوميديّة التي ليست نغمتها إلا طبقة نبيلة راقية من طبقات الحوار . لكن المأساة التي ينبغي لشخصياتها من خلال حقيقة لغتهم وطبيعتها أن يجهلونا تنسى الشاعر (الذي كتب المأساة) - هذه المأساة أقل حاجة إلى المجاز من الملحمة التي ينبغي على الشاعر فيها أن يتكلم إلينا لا بوصفه شاعراً فحسب ، ولكن بوصفه

من محاور الأعداد القادمة في مجلة « فصول »

- الأدب والأيدولوجيا (الجزء الثان)
- جماليات الإبداع والتغير الثقافي
- تراثنا النقدي

وتدعو المجلة السادة الباحثين في الوطن العربي
والمهتمين بالدراسات العربية إلى الإسهام
والمشاركة بالكتابة ..

‘علم الأسلوب’ والمصادرة على المطلوب

سعد مصباح

١ - مقدمة .

لا ريب أن صدور كتاب هري، جديد في علم الأسلوب هو أمر جدير بالحفاوة من كل مشغل بهذا العلم ، وأن الحوار والثقافة بين الباحثين العرب حول قضايا الأسلوب هما من أشرف المطالب ؛ ذلك أن الثقافة ، مهما تكن منطلقاتها وغاياتها — هي أقصر السبل إلى جلاء الغموض ، وتحريك الجمود ، واستبانة المقاصد .

وحين يكون الحوار مع باحث مذكور مثل الدكتور صلاح فضل في بعض ما تضمنه كتابه الجديد وعلم الأسلوب : مبادئ وإجراءاته* ، تكون الكلمة من طرق الحوار مسئولية وأمانة . ولست أزمع لنفسي قدرة تفوق قدرة الزميل الفاضل على حوك الكلام وتصريف العبارة ؛ فهو من الفوارس المجالين في هذا الضمار منذ شبابه الباكر . لكني أطمح في أن أجد في جذية الحوار ومفالاته مبعثاً في العبارة عن ذات عقل . وسأدير كلامي في هذا المقال على قضية المقاربة الإحصائية في دراسة الأسلوب ، تاركاً أمر التعليق الفصل على الكتاب إلى فرصة أرجو أن تسع في قابل إن شاء الله ، فالكتاب ، بجلال موضوعه ومكانة صاحبه بين الناس ، أهل لأن يكون موضع المذاكرة والتأمل .

عالج الكتاب قضية الإحصاء الأسلوبية في موضوعين من كتابه ؛ أما أولهما ففي حديث المنون من الوجهة الوظيفية والإحصائية (ص ص ٢٠٧ - ٢٣١) ، وهو فصل سبق للكتاب أن نشره في مجلة «فصول»

* صلاح فضل ، علم الأسلوب : مبادئ وإجراءاته ، دار الأفاق الجديدة ، بيروت ١٩٨٥ .

(المجلد الرابع ، العدد الأول ، ١٩٨٣ ، ص ص ١٢٩ - ١٤٢) تحت عنوان من الوجهة الإحصائية في دراسة الأسلوب ؛ وأما ثانيهما فحديث تحت عنوان وتلخيص من الإجراءات التجريبية (ص ص ٢٣٢ - ٢٤٦) . ولنا في كلا الموضوعين وقفة نرجو أن تكون من باب النقد الموضوعي ، الذي يمدد الكاتب ، ونعده ممة ، «وأيدي أشكال الحفاوة العلمية» (ص ٢٤٣) .

٢ - من الوجهة الوظيفية والإحصائية

أحسن الكاتب صنماً إذ فُتِر عنوان هذا البحث عما كان عليه في مجلة «فصول» ، وذلك بأن أنضاف إليه كلمة الوظيفية؛ بعد أن لم تكن . وأحسب أنه لم يكن من هذه التوسعة بد ؛ فالوجهة الإحصائية التي استأثرت وحدها بالعنوان الأول لم تكن في هذا البحث إلا بأطراف البنان ، ولم يزد الكاتب على أن أورد تعريفاً مختصراً بها ، ثم مضى على طريقة ضرب الأمثال للناس ؛ فقدم عرضاً متهوراً لطريقة واحدة من طرق التشخيص الأسلوبية ؛ تلك التي اقترحها زمب Zemb وسماها والمتر الأسلوبية . وبعد أن عدد الكاتب بعض المجالات التي يمكن الإفادة فيها من المقاربة الإحصائية ، ختم بحثه بجملة من الاعتبارات والتحفظات التي ترد على هذا النوع من المقاربات الأسلوبية ، وإن نَحْض على أن هذه التحفظات لا ينبغي أن تؤدي إلى استبعاد المنظور الإحصائي من الدراسة الأسلوبية لأسباب أوردناها ثمة . وإننا ؛ فالوجهة الإحصائية التي عالجهما الكاتب في ثلثي صفحات من بين خمس وعشرين ما كان لنا أن نغرد بعنوان البحث كسبا جهل في «فصول» ؛ فحسناً فعل بتغييره .

الطبيب : وأمسك عليك نتاج تحليلك ؛ فهو أخلط وأشد بدائية من أن يدلى على مقدار ما يتمتع به صاحب العينة من خفة الدم أو ثقله .
نعم ؛ فهذا هذا .

ومع ذلك فإن التعلل ما سماه الكاتب بلغته الرومانسية الحالة والظلال المرهقة ، و «الإيضاحات العاطفية» ، و «الإيجاعات المستتارة» ، لا يخلو أمره من أحد احتماليين ؛ فإما أن يكون ذلك كله قابلاً للفحص على أسس موضوعي جدير بأن يسمى علماً ، وإما أن يكون التوصل إليه يهبط من الوعي والجلس والروى بما التامية الصالحة ، أو أنه تجليات يهبطها العقل القدسي على المصطفين الأخيار من بني آدم . فإن كانت الأولى فمرحبا ولا اعتراض ، ولا ينقص ذلك من أجزائها شيئا . وإن كانت الأخرى فليس لنا ، معشر لحروريين من هذه التجليات ، إلا الرضا بالقصور ، فلا ننازع الأمر أهله ، ولا نحسد الناس على ما آتاهم الله من فضله ، وذلك فضل الله يؤتيه من يشاء ، والله ذو الفضل العظيم» (سورة الحديد ، آية ٢١) .

٢ - التحفظ الثالث

يقول الكاتب : وقد تفحصي الحسابات العددية نوعاً من الدقة الزائفة على بيانات مشككية أشد سيولة من أن تخضع هذه المعالجة . فلو فرضنا مثلا أن أحد الباحثين قد أعد دراسة عن الصورة في شعر محمود حسن إسماعيل ، واستخدم فيها المنهج الإحصائي ، لسوف يطالنا بأرقام هائلة لو حد كل شبيه واستمرارية وجزأ ؛ بينا أو تأملنا هذا الشعر لوجدناه أسرابا من الصور التراكبية التي يصعب علينا أن نحكم بنهاية إحداهن وقبالة الأخرى . ومن ثم فإنتنا لن نستطيع التقاطها عن طريق الإحصاء إلا بشكل تقريبي يتفاوت تبعا للمعايير التي نستعملها في تمجيد حجم الصورة ودرجتها واستمرارها وطريقة فك تداخلاتها» (ص ٢٢٨) .

وإن لأصعب هذا الكلام فضل عجب ؛ فالكاتب قد تمخّل إنساناً سماء أحد الباحثين ، ونسب له موضوعا يعينه هو والصورة في شعر محمود حسن إسماعيل ، وأثبتنا بأن أحد الباحثين هذا قد فرغ من إعداد دراسته ، وأنه استخدم فيها المنهج الإحصائي ، ثم حكم على صاحب الدراسة حكما غيبيا غير قابل للنقض أو الإبرام بأنه سوف يطالنا بأرقام هائلة ، وأن هذه الحسابات العددية تستضيئ نوعا من الدقة الزائفة على بيانات سائلة (١٩) .

ولا حاجة بي إلى القول أن ذلك كله رجم بالغيب ، وحكم على معصوم ، يتشبه به التقول ، ويتسلى الدعاوى ، ويترجم فيه بما أشبه الدليل وليس بدليل . ولقد ساورني - صدد هذا - سؤال : ترى هل حاول الكاتب بنفسه إعمال الطرق الإحصائية في فحص هذه المشكلة فلم يستقم له الأمر ؟ إن كان الجواب نعم ، فلا يجزى له أن يسوق الكلام مساقا للشرط المتع ، وكان عليه أن يعترف قراءه بما صدفه من العيبات ، وما اكتشف عمله هذا من العوارض والأخفاض ، شرعية أن يستصحب الدليل . لكنه لم يفعل ؛ ولو فعل لكان لكل حادث حديث . وإن كان الجواب لا ، فإني له أن أعلم بظهر الغيب ما سيكون من أمر هذا التخليل مع ذلك الموضوع القفرس ؟ لحل الكاتب يرى في المعالجة الإحصائية الدقيقة للصورة الشعرية ضربا من المحال ؟ ألا إن ما قد يريه الكاتب عملا هو عين الممكن . وليست هذه دعوى

والتي يعنى هنا أن نأتسج جملة التحفظات الواردة في الكتب على والمناهج الإحصائية في الدراسة الأسلوبية . وقد قدم الكاتب لها بقرءا دوليا كنا نمش في عصر إحصائي فإنه ليس من الغريب أن تظهر مناهج الإحصاء في الدراسة الأسلوبية بشهرة واسعة ، بالرغم من بعض التحفظات التي يبدونها الباحثون عليها (قلت : وهذه الطريقة في تمجيد الإسناد تشيع في الكتب كاله) ، ونسوق هنا جملة من الاعتبارات التي تدعو إلى الخل من الاعتماد المطلق على المنهج الإحصائي في الدراسة الأسلوبية» (ص ٢٢٧) .

وليل الأجل في مناقشة التحفظات لمة ملحظ تنصرف إلى قول الكاتب في هذه التقدمة والخل من الاعتماد المطلق . فلما الاعتماد على الإحصاء فلم لم يستصحبه الكاتب ، على الرغم مما أورده من تحفظات . وأما كلمة والمطلق فقد زادها من عنده وصفا للاعتماد ليجعل من ذلك وصلة ومسوقا لسرد التحفظات وأتينا لا أعلم أحدا - مهما يكن من خلالا للتصميمين لهذا العمل وأما منهم - قد دعا إلى الاعتماد والمطلق على الإحصاء في دراسة الأسلوب ؛ ذلك أن ظاهرة الأسلوب بما فيها من تشعب وتعقد لا تسمح لمنهج أن يعنى حل منهج ، ولا لطريقة أن تستثنى طريقة ، ولا لظهور أن يجب منظورا . وإثما تأتي حسنة طائفة من الباحثين هذا العمل من جهة أنه نوع من المعارضة طال بينه والتجارب عنه ، على الرغم مما يجفل به من جابل الفوائد ، وما يلقمه من حلول موضوعية لكثير من مشكلات الظاهرة الأسلوبية وفضاياها . كان الذين هو نصيبه في مكتبة الدراسات الغربية إلى عهد ليس بالبعيد ، أما عندنا ، نحن العرب ، فما يزال ضربا من البلع المحدثات ، ونوعا من المفارقات الخفيرة التي يجمجم عن ارتكابها جمهرة الباحثين . وإذا صبح ذلك ، وهو صبح ، كانت كلمة والمطلق هنا واجبة الخلف ؛ وإذا هي حلفت لي بين الخلف مكان . لكن تحفظات الكاتب ما تزال قائمة . وإذن فليس من مناقشتها بد .

٢ - التحفظ الأول

يقول الكاتب : ويعد المنهج الإحصائي أشد غلظة وأكثر بدائية من أن يلتقط بعض الظلال المرهقة للأسلوب ، مثل الإيضاحات العاطفية ، والإيجاعات المستتارة ، والتأثيرات الموسيقية الدقيقة» (ص ٢٢٧) .

وأقول إن هذا القول لا يقبله على إطلاقه إلا من علم ظاهرا من الأمر . وفي هذه المسألة كلام شديد التخصيص والتفصيل ليس هنا مكانه . بيد أننا لو سلمنا بصحة هذا الكلام على صاحب الجبل ، وليس على إطلاقه بصحيح ، فإن المقاربة الإحصائية لن يتألف من ذلك سلمة ولا تفصيلا . إن القياس المسطحة على المادة لا يصلح للقياس منها إلا ما وضع له ؛ فلا يصيب والمقارء أنه غير صالح لوزن الأجرام ؛ ولا ينتص من القترسخ قصيره عن قياس الأحجام ؛ فما بالك بالمقاييس الموضوعة لتتاج القرائح وتمرات العقول ؟ إن مثل الكاتب في هذا كمثل رجل دفع إلى الطبيب عينة من الدم لتحليلها ، فاستعمل الطبيب وسائله في ذلك ليدل صاحب العينة على نسب المهيومجوليين والصفاغع الدموية والكراث ومرها ويضها ، ليتوصل من ذلك إلى تكوين الدم ومقدار كثافته في أداء وظائفه . وإذا الرجل يقول

٢ - ٤ التحفظ الرابع

سأخالف هنا - غير خفي - ما احتدته من إيراد التحفظ بلفظ الكاتب في صدر الكلام ؛ ذلك أن قد عيت بامره ؛ إذ بدأ لي طائفة من الأقوال المرسلة التي لا يكاد يجمعها جامع ظاهري . لكنك إذا أخذت مكوناته فرائد ولقي وجدت الحق على تقضيها في كل حال .

يقول الكاتب : وإن هذه الإحصاءات لا تستطيع أن تدل الباحثين في الأسلوب على الخواص الأسلوبية التي تستحق القياس لاهميتها (ص ٢٧٨) .

ولكن نستكشف ما يتول إليه هذا القول من دور وتسليل - دعونا نستبدل بكلمة والقياس - فيه كلمة الإحصاء ؛ لها في هذا السياق معنى . وتستول عبارة الكاتب حريشاً إلى الصورة الآتية : وإن هذه الإحصاءات لا تستطيع أن تدل الباحثين في الأسلوب على الخواص الأسلوبية التي تستحق الإحصاء لاهميتها . وهذا لمب ببالكمات يقول كثيراً ولا يقول شيئاً . إن مسألة دلالة الإحصاء على الخواص الأسلوبية المستحقة للقياس لا يتخلو أمرها من أحد احتمالين ؛ فلما أن تدلنا على استحقيق الخاصية الأسلوبية للقياس قبل القياس ، وهذا لا يكون ؛ إذ هو مرة أخرى صليقة على المطلوب لا عمالة ؛ وإما أن تكون دلالتها على ذلك لاحقة للقياس وثمره له . وتلك هي الغاية التي يطمح إليها أي قياس للأسلوب ؛ إذ لا غاية للقياس إلا تشخيص الأسلوب بتحديد الخواص الأسلوبية ذات الأهمية في تشكيل النص . وينشأ من ذلك أن القياس الأسلوبى لوله فرض وأوسطه اختيار وغايته تشخيص . ولا يكون إحصاء أسلوبى إلا باستيفاء هذه الأركان . ومن ثم فإنا أجزع للكاتب بأنه لا وجود لبحث أسلوبى إحصائى لا بعد الدلالة على الخواص الأسلوبية ذات الأهمية في تشكيل النص غايته الأولى . وأحسب أن ذلكم مما تقضى به بنيتة العقل .

ثم يستطرد الكاتب في تحفظه الرابع فيقول مواصلة كلامه : كما لا نستطيع - يعنى هذه الإحصاءات - أن تضع أساساً للتفسير الأسلوبى لهذه المؤشرات الشكلية ، مما يجعل قوة برهان نتائجها قاصرة للغاية في كثير من الحالات ؛ إذ تكاد تضطرد (وكذا يرسم الكاتب هذا الفعل ومشتقاته بالضداد ، وذلك على توهم أصالتها) كما في يضطر ويضطرب وليست سواء . ويضطرد هذا الرسم في الكتاب كله حيثما ورد) حكما درجة موضوعية النتيجة مع إمكانية التوصل من طريقتها إلى استنباط (وكذا أيضاً) حقيق لأهمية الخواص من الوجهة الأسلوبية ، ذلكم قول المؤلف . أما هنا فلا أكاد أجحد ما أقول تمحيص عليه إلا أنه كلام عسكته ، فما هو كما قالوا إلا ردى تلحن فرونا .

ويراصل الزميل المبارة عن تحفظه الرابع - فالكلام ما يزال مستمرا - بقوله : ودامل السبب في ذلك يكمن في طبيعة قصور هذه الإجراءات (قلت : هل يجوز في العلم تسبب الكلام على هذا النحو بلا لجام أو عطل) ، فلا يمكن الوصول إلى نتائج هامة دون حصر شامل لكل الخواص في جملة النص ، مما يفترض بدوره اتساق النص وجاهتس أجزاءه (ص ٢٧٨) .

ولى على هذا القول ملحطان كلاما جد خطير :

أولهما إن القول بجيوبصر القصير الشامل لكل الخواص في جملة النص - سواء باستخدام الإحصاء أو غيره - هو قول لم يقل به أحد إلا

منى بلا دليل ؛ فلقد قمت في بعض ما كتبت بتشخيص أسلوب إحصائى لمظهر من أهم مظاهر الصورة الشعرية ، وهو الاستعارة . وكانت مادة البحث هي أشعار البارودى وشوقي وأبى القاسم الشابي (حاشية : قدم الباحث في الذكرى الخمسينية للشابي ، ونشر متجها على ثلاثة أعداد من مجلة الفكر والتذكرة التونسية من نوفمبر ١٩٨٤ إلى يناير ١٩٨٥) ، كما قام بعض طلابى على رسالة للدرجة الدكتوراه بدراسة الظاهرة نفسها بالمتج نفس في شعر أبى تمام والبحتري ؛ لقد تم موازنة أسلوبية جديدة بين الطائفتين .

ولعل أيسر مراجعة لهذا التحفظ تربنا كيف تقام الدوى العلمية بالخيال المحض ، والتحكم الصرف ، وعلى المغالطة التي تميل المطلوب إتياته (وهو المعجز من الحكم بنهية صورة وبدابة الأخرى) جزءا من مقدمات البرهان لمراد إنشاجه (وهو حيز الإحصاء عن التقاط الصور) . فإذا لم يكن ذلكم هو عين المصادرة على المطلوب التي رمى الكاتب غيره بما وأتسل ، فمأذا يكون إذن ؟

٢ - ٣ التحفظ الثالث

يقول الكاتب : ومن نطق الضعف الخطيرة في الدراسة الإحصائية للأسلوب أنها لا تقيم علة حسابا لتأثير السياق . مع أننا نعرف من الدراسات التطبيقية أن السياق له دور حاسم في التحليل الأسلوبى ، مما دعا بعض الباحثين إلى إدخال التنكيك والسيالي المقارن كشرط أساسى في الحساب الإحصائى للملامح الأسلوبية كما أشرنا من قبل (ص ٢٧٨) .

وهذا تحفظ يرد على نفسه بنفسه ؛ فقد أقر الكاتب بأن بعض الباحثين دعا على إدخال التنكيك والسيالي المقارن كشرط أساسى في الحساب الإحصائى . وهو كلام لا يشوب سلاسته إلا تجهيل الإسناد ، واستخدام مبيغة وبعضه التي تصدق عند أهل العرية على الواحد والكثرة .

أفكون فضولا من ومن أي قارئه أن يسأل : من بعض الباحثين هذا (أو هؤلاء) ؟ وما الحكمة من تجهيل الإسناد ؟ أتى الأمر سر لا ينبغي للقراء أن يظنوا عليه ؟ .

على أن القضية لا تختص - كما قال الكاتب - ببعض الباحثين . إن اعتبار السياق شرطاً لا يمكن تجاهزه في التحصن الإحصائى للأعمال الأدبية ذات السياقات المعقدة كالقصص والمسرحية والرواية . ولقد قام حساب معامل بوزمان التي أقيمت على أساسه كتاب والأسلوب : دراسة لغوية إحصائية - وهو مكون موضوع حوار بين وبين الكاتب فيما بعد - على اعتبار الفروق بين الرسائل المنطوقة والمكتوبة ، وبين القصص والهجاء ، وبين الذكورة والأنوثة ، وبين صغر السن وتقدمه ، وكذلك على اعتبار الفروق من جهة الجنس الأدبى ونوع الخطاب وسمات الشخصية ، وكل أولئك عوامل من مصمم مكونات السياق . كما أتى عالجت هذه القضية بما تستحقه من تفصيل في كتاب تلور به الآن مطبعة الدار العربية للكاتب في تونس ؛ وقد بينت ثمة كيف يمكن للعوامل المحددة للسياق أن تصبح جزءا من مكونات المعالجة الإحصائية لتشخيص الأسلوب .

الشكلية للنصوص ، لا تعرض من قريب أو بعيد لمشاكل (كذا) !
انتشار المؤلف لما ، ولا لتفصيل الذي يتفادها به القارئ» (ص ٢٢٩) .

وأقول : هذا كله كلام مرسل حل هواه ، وهو خطأ من الرأي
ومرود من الحكم . وجميع هذه الأحكام صادرة — فيما يبدو — بالحق
الإلهي الذي يتكره الذين اتفق به العلم . ولو كان في المقام متسع
لملفت حل هذه السطور وحدها برسالة خاصة ، وأمله يكون .
وأخيراً انتهينا من مناقشة التصحف الرابع ، وننتقل إلى ما يليه .

٢ - ٥ - التصحف الخامس

يقول الكاتب في تصحف الخامس ما نصه :
«وقد يحدث أحياناً أن يكون تحديد جملة من الأرقام المتبعة لا يبعد
في تأثيره من ملاحظة صاحب كتاب من الممكن إدراكها بالنظر الأولى ، أو
أنها بالغة البساطة لدرجة لا تحتاج معها إلى برهان . وكما قال «مفسر»
براعة حكمية : هل من العفوري أن نجتمع مادة صديقية متصلة
بمعدلات تكرار كلمة حب في الشعر ؟ وهي معدلات لا تدعنا إلا
بمقدار ما تدعش لورود كلمة سيارا في مقال مصور من سباق
السيارات ، أو كلمة بنسولين في مجلة طبية» (ص ٢٢٩) .

وأقول للزميل إن اللغة التي نسبها إلى سبستر لا تنبئ عن برادة
حكمية بل عن ساذجة فريية . ولا يفتننا من إسباغ هذا الوصف
عليها أن قلنا هو سبستر — والمعدل هل التالف — فمن كان هذا حظه
من العلم باستخدام الإحصاء في دراسة الأسلوب لا جرم كانت مقادته
جديرة بهذا الوصف كالمتن كان . فليس سبيل الإحصاء الأسلوب
حي الفائدة بالكشف عن هذا التكرار الظاهري الساذج . كما أن المثال
الذي أورده إنما يتصرف إلى فرع من الإحصاء اللغوي لا الأسلوب ،
يظهر العلماء الأراض تعليمية ونفعية مختلفة . كأعداد قوائم المفردات
الشائعة ، وتصنيفها بحسب نوع الخطاب ، والمساعدة في تأليف
الكتب المدرسية وكتب تعليم اللغات لغبر أبائنا . أما الإحصاء
الأسلوب فشره مختلف تماماً . ولي مقياس يول ، الذي سبق لي إصاها
في دراسة الثابت والمتنوس من شعر شوقي ، مثل واضح هل أن لغة
فرقا بين المد والإحصاء ، وأن للإحصاء الأسلوب سبلاً أخرى غير
التي تسأل عنها سبستر ببرادة الحكمية .

٢ - ٦ - التصحف السادس

يقول الكاتب : «ويضاف إلى هذه الاعتبارات الموضوعة (١١١) ،
وعلايات التصحب في الطبع» صعوبة أخرى ذاتية لكتبا وألمة أيضا .
وهي أن معظم باحثي الأسلوب لا يهيئون والتكبيك ، الإحصائي ،
بل يتفرون عادة منه ، مما يجبر منه أن لا نحملهم على مشقته دون
ضرورة» .

وأقول للزميل : الآن شخص الحق . لقد كان حق هذا التصحف
الذي أن في قبل القائمة أن يكون هو التصحف الأول والأخير ، إذ هو
التصحف الوحيد الذي صدق فيه الكاتب نفسه وقاربه . وإنه
فللسئلة مسألة مشقة وصعوبة ونفزة وعدم إحصاء . والأمم مرده في
النهاية إلى الرغبة في تفصيل الباحثين ، وحلمهم على أكف الراحة ،
وإزراء اللمة من تبعات القصود أو التصغير على نحو يعمل من التفصيل

الزميل ، فالقصر الإحصائي أو غير الإحصائي للأسلوب لا يشترط
معه شمول المحصر ، إذ هو عمل وأصا ، وتكليف بما فوق الواسع لا
يقتضئ إمكاناته إلا كل من لم يصطل بآزوه ، ولم يكابد مشقته . إن
القصر الأسلوب يقوم عادة على اختيار صمد مخلود من للتغيرات
الأسلوبية ، قد يقل حتى يكون واحداً لا غير ، وقد يتعد إلى ما شاء
البحث ، أما القصر الشامل فأسر غير وارد بالكلية . وأساس
الاختيار هو ما يرجعه الباحث — بالظن الغالب أو مستمينا بما سبقه من
دراسات — من مسؤلية التغيرات للمختارة عن غير النص ، ثم إن عليه
أن يرضع فروضه هذه للاختيار ، كما ذكرت ، لأن العمل عليه هنا هو
لخصص الخواص الدالة ، لا المحصر الشامل للدالة وغير الدالة . وهذا
الكلام حقيقة ثابتة في المعالجة الأسلوبية بعامة والإحصائية منها
بخاصة . وحدثني لما حضرت الشراهد والنصوص لجهالة هذا العلم
وأعلامه ، إن شاء أوردنيها له حتى يقول قلبي قل .

وأما للملحظ الثاني فيصرف إلى قول الزميل إن المحصر الشامل لكل
الخواص في جملة النص يفترض بدوره اتساق النص وحياس أجزاءه
(ص ٢٢٨) . ولا أدري ما مراد الكاتب باتساق النص وحياس
أجزائه ؟ ولا كيف يفترض المحصر الشامل أو غير الشامل هذا الاتساق
والحياس ؟ وما المعايير التي يتحقق بها الاتساق والحياس ؟ ومن
صاحب الحق في وضع هذه المعايير : الفاحص أم المبدع ؟ وهل حكم
مفحص على كل مبدع إلا يتبع نصا إلا إذا كان متصفا ومتجانسا ؟ وهب
النص غير متسق ولا متجانس الأجزاء ، أو أنه يخرج بذلك من دائرة
النصوص القابلة للمفحص الأسلوب ؟ وما سلطان المفحص أو
الفاحص على النص حتى يفترض فيه الاتساق والحياس أو يفرضها
عليه ؟ إن الباحث يفسح النص ولا يفتله ، كما أن اتساق
الاتساق والتجانس إن غير يص صبار لزاما على الباحث أن يعتد بها
خاصيتين أسلوبيتين فيه ، وأن يشتغل بتفصيلها وتحديد مظاهرها
وأماطها . ولا حق له عندئذ أن يتفهمها عن النص ، أو أن يثبت
أصداؤها له ، ليعنى له المحصر الشامل أو غير الشامل لكل
الخواص .

ولعل في تلك السطور التي سلفت تنبيهاً إلى خطر شديد يحق
بالكثير ما نقرؤه أو نكتبه في العربية ، ألا وهو الاعتماد في القراءة أو
الكتابة على ما يعرف في علم النفس بأشياء المفاهيم ، حتى ترى أحيانا
على عين من وضوح ما يكتبه أو يقرؤه وضوحا ليس معه شبهة ، ومن
قطعية دلالة على مراده كناية ، أو على معقولة فارنا ، حتى إذا أنصع
الكلام للتأمل ، وسر غوره ، وكشف خبيته ، انكشفت القبة من غير
شبح تخمنا ، واستحالت الدلالات سرايا بلغة يحسب الضمان ماء حتى
إذا جاهد لم يجده شيئا .

ثم يقول الزميل من بعد : «وكمية المعلومات التي تستفي من النص
هكذا تصبح كثيرة للغاية» (ص ٢٢٨) . وهو يفترض في ذلك حقيقة
حائلة دون المجاملة الإحصائية . وأقول له : بل لعلنا لا نغيره كأن
اصطناع الطرق الإحصائية ، إذ هي — وجانب — الذي يدعى إذا يحس
الحس .

ثم يقول ، ولم تنته بعد من التصحف الرابع ، وأما علاقة للملاح
الأسلوبية فيها بينها ، ووظيفتها في النص ، فإن هذه الإجراءات لا
تستطيع أن تساعدنا على تقديرها . وهي ، إذ تركز على الخواص

أنه غير شخصي ؛ ويكاد الكل يجمع على أن الأسلوب الفعل أصعب في الكتابة من الاسمي ، وعلى أن ميزة هذا الأخير أنه وسيلة للوصول إلى هدف عمده ، بينما يتميز الأول بخصوصيته الدلالية وقرائه الأدبي (ص ٢٤١) .

ويشير الكاتب ، في ختام حديثه عن هذا الإجراء ، إلى وجوب اعتبار الفروق بين اللغات المختلفة عند النظر في هذه الأحكام فيقول : ولا بد أن نأخذ في اختيارنا أن هذه الأحكام مبنية على تحليل خواص الجمل الفعلية والاسمية في لغة مثل الإنجليزية ؛ فهي من قبيل دراسة أسلوب اللغة . أما إذا تناولنا هذه المشكلة في اللغة العربية فإن جمع الحجاج والبراهين السابقة لا بد أن نخضع حينئذ لراجعة جارية عن ضوء منطق اللغة العربية الخاصة (عالمه يعني الخاص) والاختصاصات التجريبية فيها ، ووظائف هذه المقررات لنديها (ص ٢٤٢) .

ويتناول الكاتب من عرض هذا القياس إلى الحديث عن معاملة بوزمان ، متخذاً من القياس الأول مدخلاً للحديث عن القياس الثاني ، فيقول : ويحصل بهذه القضية المصحح التجريبي الطرف الذي عرضه باستنتاجية ، وظيفته تهيئة بالغة التزويل الدكتور سعد مسلول ، وهو منهج بوزمان ، الذي يقوم على تمييز النصوص الأدبية وإسراؤها عن طريق نمذجة النسبة إحصائية بين الكلمات المعربة عن حدث ، والكلمات المنبرية عن وصف ؛ أي نسبة الفعل إلى الصفة ، على فرض أن هذه النسبة تكشف عن مدى أدبية الأسلوب وكلمتها زادت كان طابع اللغة أقرب إلى الأسلوب الأدبي ، وكلما نقصت كان أقرب إلى الأسلوب العلمي (ص ص ٢٤٢ - ٢٤٣) .

وواضح من ذلك كله أن الكاتب قد جمع بين القياسين في قرآن ، وجعلها من قبيل واحد ، على الرغم من أن الثنائي بينهما حقيقة وواقع ؛ بل إن تصوره لكونيات القياسين ووظائفها فيه نظر . ولقد أثر ذلك على نقده لمعامل بوزمان على نحو سجين عنه إن شاء الله ، فيما يلي .

٣ - ٢ مقارنة بين طيبة القياسين

ما أبعد الفرق بين هذين القياسين عند اللغويين وعلماء الأسلوب الخلق ؛ فقياس أحدهما على الآخر هو قياس مع الفارق وبجوه كثيرة .

أولها . أن الجملة الاسمية والجملة الفعلية وحساب النسبة بينهما هو أمر يختص بنظم الجملة Syntax ؛ أما الفعل والصفة فهما كسان من لسان الكلام .

ثانيها . أن نظم الجملة هو ما يختلف فيه اللغات اختلافا كبيرا ؛ ومن ثم فإن وجود هذين النوعين من الجمل أحدهما أو كليهما والنسبة بينهما يحكم بمقتضى اللغة المنبئة وتظلماتها ، فربما نجد لغة لا تستخدم إلا أحد هذين النوعين . أما الفعل والصفة بوصفهما قسمين من أقسام الكلام فلا تخلو منها لغة من لغات البشر .

ثالثها . أن قياس بوزمان لا يعتبر اختلاف الأعمال والصفات من

صعزا ، ومن العجز لفعله ؛ فإذا صعبت عليهم الغاية هونوا بالترك ما صعب . ويملك يحدون أنفسهم ، ويصدهم الناس ، عليه في الأسلوب بلا كلفة ولا مؤنة . وما مظهر في ذلك إلا كمثل طاقة من الأسراء والكبراء استمتعوا من الشعر المديح ، وسخطوا عليهم بالثوب ، فاستحقوا بذلك ما قاله فيهم الشاعر (واقته أبها الشفق) :

ويصينا في عصبية من قريش
بشبهون للمديح بالسليجان
أو يترك كل مطلب شريف أن صعب مثاه ، وتوجرت للسالك
الموصلة إليه ؟ إن هذا حقا هو الخلل المريع .

٣ - ٣ نتائج من الإجراءات التجريبية

أما وقد فرغت من مناقشة التحفظات الستة التي أوردتها الكاتب على المعالجة الإحصائية للأسلوب فإن أخذ الآن إن شاء الله في مناقشة ما جاء بكتابه تحت عنوان نتائج من الإجراءات التجريبية ، قاصراً مناقشي على ما عرض فيه بالقد ما تضمنته كتاب والأسلوب : دراسة لغوية إحصائية ، من درس أساليب إحصائي يدير كله حول فكرة واحدة هي استخدام نسبة الأعمال إلى الصفات في تمييز الأساليب وتخصيصها .

ولقد يبدو أن الباحث في عمل كتابه هذا المقال سبب خاص ، أمضى تعرض الكاتب لما جاء في الكتاب بالقد . ولكنكم حتى لا ريب فيه ، ولا ترتيب عليه إذا نقد ، ولا حل إذا رددت . بيد أن أكثر الأصوليين والمفسرين والفقه على أن العبارة بعموم اللفظ لا بخصوص السبب ؛ ومن ثم سنأخذ المناقشة — ما وسعني الجهد — على أسس معرفية ومبنية مناقشة للأشخاص والأحيان .

وأود أن أبدي هنا ملحظا عاما قبل الدخول في تفاصيل المناقشة ، هو أن كثيرا من المصطلحات التي شاعت وتكررت في الكتاب تحتاج استعمالها إلى مراجعة وتحرير ، وأخص منها مصطلحات والمنهج والنظرية والقياس والبداء والإجراء والتكتيك . وما حلل على تسجيل هذا الملحظ إلا كثرة دوراني في الكتب بتلات متداخلة ، وإسكانها غير مستأبنا في كثير من الأحيان . لكن لهذا حديثا آخر على أي حال .

٣ - ١ حساب النسبة بين الجمل الفعلية والجملة الاسمية ومعامل بوزمان

يمضي الكاتب على طريقتيه في ضرب الأمثال ، فيلحظ بين الإجراءات التحليلية التجريبية في علم الأسلوب دراسة النسبة العامة بين الجمل الفعلية والاسمية ؛ فيرى بعض الباحثين أن الطابع الاسمي للجملة سلبى ، بينما يرى آخرون أنه إيجابي (ص ص ٢٤٠ - ٢٤١) . ويعرض الكاتب جميع الطرفين بين مدافع من الأولى ومجهد للثانية . ثم يعلق على ذلك بقوله : ويلاحظ الباحثون (كلا ١١) أن هذه الأحكام غير مطلقة ولا قاطعة . ولا تخلو من نقط التقاطع بين الجانبين ؛ فالحالين يدافعون عن الأسلوب الاسمي لا يزعمون أنه أكثر طرافة ولا أنفة ولا قرأه . والذين يتقدمونه لا يكونون

النفس . كما أن هذه اللقطة ضرورية أيضا لتنقية المعالجة العلمية من التعميمات والشعارات العالية التبرة ، التي لا تصلح للحوار العلمي بحال .

٣ - ٣ - نقد النقد

يمجد الزميل لإيراد ملاحظاته النقدية ببيان لعله اهتمه المشكور بما بلّغه من جهد فيقول : «ولأن هذه النظرية قد ظفرت في اللغة العربية بما لا يظفر به مبدأ أسولي آخر ، بفضل الجهد التطبيقي الممتاز الذي اقتضته بها ، فمن واجبتنا أن نقف عندها قليلا لنقدم جملة من الملاحظات للتجربة عليها ، دون أن يعنى ذلك رفضاً لها ، بل إن النقد الموضوعي في حسابنا هو أبعد أشكال الخفاوة العلمية» . (ص ٢٤٣) .

وأقول للزميل صادق إنه لا أحبّ إلى نفس من نقد موضوعي . وكان يصرّ أن يكون . ولكن السمت ممي في أول أسرار النقد الموضوعي هو صبر النفس على القرامة الفاسحة الشاذة للموضوع النقد ؟ بل إن شاء الله ، فلذلك شرط لا يتخالف عن قبوله منصف . بيد أن هذا لم يكن منك يقين . وعندى على ذلك أكثر من برهان لا يدفع . وسيتلى بيان ذلك إن شاء الله فيما لم من الحديث .

٣ - ٣ - ١ حل في النظرية وتطبيقاتها مصادرة حل المطلوب ؟

يبدأ الكاتب ملاحظاته النقدية على النظرية بقوله : «ولعل أبرز ما تتميز به هو طابع المصادرة على المطلوب» ، فهي تقوم على فرض يربط بين نسبة الفعل للوصف في العمل الأدنى جملة من الخصائص اللغوية والجمالية» . (ص ٢٤٣) .

ولا أحسبني بعد ما ذكرته في الفقرة السابقة (٣ - ٢ - ٧) من منشأ الفرض عند يوزغان في شكل ملاحظة علمية ، ولدت فرضاً أثبتت صحته الدراسات اللغوية - النفسية اللاحقة باختيار مادة لغوية عريضة من لغات شرق - أيلول لا أحسبني بحاجة أن أتفى من النظرية وتطبيقاتها حجة المصادرة على المطلوب ، فهي نتاج الملاحظة والتجربة وليست نتاج النظر والاستدلال العقل .

لكن الذي أكتفى حقا ، ولا أقال إذا قلت إنني صدمت له ، هو الخلط المستغرب لدى الكاتب بين المصادرة على المطلوب والفرض العلمي ، وبينها بعد اللغويين . ولا ينبغي بحال أن تدعّب شهوة التناقض في العبارة بصاحبها إلى التصحية بأصول المفهوميات التي استقرت بين أهل العلم ، فإته لن يقدم من الناس مقلدا ، فيكون عليه وزره ووزر من قلده في ذلك إلى يوم القيامة . إن المصادرة على المطلوب عند الملاحظة مغالطة برهانية تجمل من المطلوب إثباته جزا من مقدمات البرهان المراد إنتاجه . وقد ضربت ما مثالا من كلام الكاتب فيما سلف (٢ - ٢ - ٧) ، فيرجع إليه ثمة . أما الفرض العلمي فهو قضية يسلم بها الباحث في أول بحثه ، ليتخطا أصلا يستخرج منه جملة من القضايا . بل إن الباحث ، وإن كان غير واثق بصدق فرضه أو كليله ، يجوز له الخففة أصلا يستخرج منه ما شاء من النتائج ، حتى إذا أثبت الاختبار صحة هذه النتائج تحقق الباحث من صدق الفرض . فكلهم هو النهج العلمي المعتبر في البحوث التجريبية

جهة المبادئ بما يتبين فيه اللغات ، وإنما يحتر مطلق وجودها واختلاف النسبة في تكرارها . ولما كان القياس يوزغان عمومية ليست للقياس الأول ، فاشتمال اللغات جميعها على هذين القسمين هو من قبيل الجوامع اللغوية *linguistic universals* .

وابصها . أن حرية للنشء في تشكيل أسلوبه للتمييز بالتحكم في نسبة الجمل التعلية إلى الجمل الاسمية مقيدة بمنطق اللغة المعينة ، لحضوره لخصائص قواعد الجملة . أما حرية في المرواحة بين الفعل والصفة منطلقة ، إذ هي مرتبطة بالمضمون وبيانات النشء لا غير .

عالمها . أن الأحكام التي تضمنها القياس الأول ، وإن بنيت على تحليل لغة بعينها ، لا يمكن طرحها جملة ، لأنها ترتبط بجماعة من الجوامع اللغوية هي مقولة الاستدلال . ومن ثم فإن استنباط أحكام عامة من حقائق وملاحظات خاصة لا يورده ولا يابها العلم . وعليها - صدد هذا - أن نغير بين أطراف التناولات الآتية :

- ١ - المحصولات اللغوية في مقابل الجوامع اللغوية .
- ٢ - خصائص اللغة في مقابل خصائص الأسلوب .
- ٣ - الحقائق في مقابل التفسير .

سادسها . أن فرضية يوزغان لا تكن في نشأتها الأولى فرضية لغوية أو أسلوبية ، بل هي فرضية سيكولوجية توصل إليها هذا العالم بملاحظة السلوك اللغوي عند الأطفال ، واختلاف خصائصه بتقدم أعمارهم ، أي بانهاهم من الانتماء إلى العفالية ، وينمو قدراتهم للفكرة . ويوزغان نفسه هو عالم نفس قبل أن يكون لغوي . وقد أثبتت الدراسات التي أجراها من بعده شليسمان وتوبياو وغيرهما من أعلام علم النفس اللغوي صدق هذه الفرضية السيكلوجية بالأدلة الإمبريقية . أما توظيف هذه المقولة لتوظيف لغوي أسلوبيا فقد كان تطورا وتوسعا لجماليات استخدامها التطبيقية . وظهر من ذلك ، وهو ما ذكرته في كتابي تفصيلا ، أن معاصر يوزغان قد نشأ وتشكلت ملامحه في ميدان الدراسات النفسية التي عنت بدراسة النفس الإنسانية ، وعمله على التحديد علم النفس اللغوي وعلم نفس النمو . ومن ثم كان لعمال يوزغان عمومية الكشوفات السيكلوجية ، لا خصوصية القاعدة النحوية في لغة بعينها . وقد أثبت جدواه في الفحص الأسولي يقيين حين عبر حدود اللغة الألمانية إلى غيرها من لغات البشر . وكان للغة العربية نصيبها من فحص الفرض ، والاستيقان من صحته ، بما قمته من دراسات في كتابي عن الأسلوب .

تلكم مقدمة لم يكن منها بلى لفرز الأمور بطريقة علمية برونه من خلط الأوراق بين الخاص والعام ، وبين خصائص اللغة وخصائص الأسلوب ، وبين خصوصية القاعدة النحوية وعمومية الكشف

ورعد ويرق. وهو يبدو لصاحبه مقبول الظاهر ولكنه عند المحققين موقوف الباطن .

فهو أولاً كلمات تتداولها الألسن ، وتتفاخروا الأفواه إلى الأصماع ، لا تقتضي قائلها جهداً ، ولا يسلك أحداً تردادها في عداد اللغويين التخصصيين . وهي صوميات وشعارات يأتيناها الباطل من بين بسيا ومن خلفها إن لم نخضع للتفتيش والتدقيق .

وهو ثانياً خلط بين المفهوميات والجوامع اللغوية فيوشك أن يفضي إلى نفي الجوامع اللغوية بالكلية ، وإلى نقض الأساس الذي تقوم عليه مصداقية علم النفس وشمولية قضاياها ، وهما أمران لا طاقه لهما لأحد .

وهو ثالثاً قول لا يكلف صاحبه نفسه عناء التمييز بين عمومية المقولة ونسبية القيم التي يسجلها القياس عند تطبيقه . وهما أمران لا يتجانسان . ومن ثم لا يصح له أن يؤسس على عمومية القياس لقيادته والنسبية الضرورية أو عدم اعتبار الاختلاف في الجهة ، لأن القياس إنما وضع أصلاً لقياس النسبية واختلاف الجهات . ومن خلال نسبة القيمة التي يسجلها قياس النسبية في التصور يمكن التمييز الموضوعي للأساليب ، وتحديد وجود الاختلاف بين الأجناس الأبوية وأنواع الخطاب والمصور التاريخي ، والفرق الفرعية ، وأثر المواقف والمقاييس على تشكيل الأسلوب . وواضح من ذلك أن التمييز والنسبية واختلاف الجهة كلها منوط بنسبية قيمة ن ف ص لا بعمومية مفهوم القياس .

وهو رابعاً يقول صاحب أنه القانون العلمي لا يصبح إلا إذا فُحصت جميع المشاهدات الواقعة تحت كل زمان ومكان . ولو كان ذلك كذلك ما صبح قانون في الوجود . فكل القوانين العلمية مبنية على الاستطراد الناقص . والقول بأن الماحضات تعتمد بالضرورة وتتكمش بالبرودة لا يلزم لصحة أن نخضع كل قطعة معدنية كائناً في بطن الأرض أو على ظهرها عند قال الله كما كوني فكانت إلى أن برزها ومن عليها . ويقال — قياساً على ذلك — إنه إذا اتفق عدد من اللغات في ظاهرة ما مع اختلافها في المبني والتاريخ والقرابة كان ذلك كائناً لصياغة قانون عام . وعمومية القانون لا تعني أوليته ، بل هو قابل للتعميل والتطوير من خلال المزيد من التطبيقات والاختبارات . وقابلية القانون العلمي للتعميل ثابتة يشهد للقوانين في العلوم الطبيعية ، ويثبتها في حق قوانين العلوم الإنسانية أوجب بقياس الأولى .

على أنني عاصم أن أكل شيئاً عما قال . ولم أزعج شيئاً ما نسبته إلى . فلهيئت كتلي كلمة قلته غير واجبه فيه شيئاً يقال له مقولة عالمية مثالية متعالية على الزمان والمكان ، أو كما قال . وإذا كان المدعى لم يأت ببينة من نص في دعواه ، ولأن فعل ، فليس أمام المذكر مثل إلا اليمين . وماذا أعقد الأيمان وأقسم بمخرجاتها أن شيئاً ذلك لم يكن مني . لما أكلت كان مني هل التحقيق فهو أن لم أزد على القول بأن الفروض التي ثبتت صحتها لمن سبق من العلماء في الآليات والإنتاجية وغيرها ثبتت في صحتها في العربية حين أخضعتها للاختبار في طائفة كبيرة ومتنوعة من النصوص . هذا هو كل ما قلته ؛ فهل ترائي جئت بذلك أمراً إذا ؟

والإمبريقية . وقد استوفيت — ومن سبقني في تطبيق معامل بوريزان — جميع الأشراف العلمية للفروض والاختبار ، فالتقلت عما توصلوا إليه من نتائج فروضاً علمية أخضعتها للاختبار فيها درست من نصوص . وهذه طائفة من النقول المبنية الطوعية الدالة على الالتزام بعلمية المنهج ، ومفارقة ذلك لما ساءه الكتاب بالمصادرة على المطلوب :

١ - وقدّم الآن لتحليل هذه البيانات بثلاثة من الفروض . وضحت موضع الاختيار في الدراسات التي قام بها بوريزان وشليترسمان ونويانر وأنوتش وغيرهم . ونحن في تطبيق هذه الفروض نحاول أن نختبر صحتها بفحص مسرحيات شوكي الأربع (ص ٨٨) .

٢ - ولاختبار الفرضين الثاني والثالث قمنا بإحصاء المقطوعات التي اتخذت شكل مونولوجات في المسرحيات الثلاث ... (ص ٩٠) .

٣ - وتبقى أمانتنا مناقشة مسألة الارتباط المفترض بين ارتفاع (أو انخفاض) قيمة ن ف ص والتطور الدرامي في المسرحيات المذكورة؛ (ص ٩٣) .

٤ - وهل تصدق البيانات الواردة في الجدول المذكور هذا الفرض أم تفشل فيه ؟ (ص ١٠٨) .

٥ - وبعبارة هذا أن الفرض الذي سقته صحيح بوجه عام ، وإن كان ثمة حقيقتان تتحداه وتحتاجان في الوقت نفسه إلى تفسيره . (ص ١٠٨) .

هذا ، ولو شئت تتبع أمثال هذه النقول لطلال الأمد . فهل من المنطق — بعد هذا — أن نتوكل حرمان المنطق بالخلط بين الفروض العلمي والمصادرة على المطلوب ؟ هل أن الطريف حقا أن الكاتب يلقي بهذه التهمة في حجرى ثم يبرى ، صم أحت بها وأقول ؛ فقضاياها التي عرضنا لها كلها أوجها مستوية لأركان المصادرة على المطلوب كما حدثها أهل المنطق . وليس إلا أن ادعو القارئ للتمثل ، وهو الحكم العدل بيني وبينه إنه شاء الله ، إلى أن ينظر في الأمر ، فيفكر ويقدّر ، ثم يجعل مقابلة المصادرة على المطلوب في رطل من هو يا جدير .

٣ - ٣ - ٢ هل هي مقولة جامدة

أم خصوصية بلغة بيمها ؟

يقول الكاتب إن هذا الربط — يعني بين نسبة الفعل إلى الصفة ومدى أدنية الأسلوب أو علميته — إذا كان قد سبقته عدة إجراءات تجريبية في اللغات الأخرى فلا شك أنه يختلف نسبياً باختلاف اللغات . كما أن هذه للغات ليست حالية مثالية متعالية على الزمان والمكان ، أو صالحة لكل جنس وعصر ، مما يجعل من المتوقع اختلافها باختلاف الأجناس والمصور التاريخي . والفروض القانون العام للمصطلح (كذا) ١ في كل زمان ومكان يخالف إلى حد ما روح العلم الحديث ، وإن تشرى ثوب المصادرات الرياضية ، وذلك لافتقاده النسبية الضرورية ، أو حتى ما كان يسمى التقدم اختلاف الجهة (ص ٢٤٣) .

وهذا الكلام كله كما يقول أهل الجدل وتحليل وُزَّق ، وعمويل

٣ - ٣ - ٣ هل يقوم القياس على مقولة عقلية ؟

يقول الزميل عن معلول برونز إنه ويحتد على مقولة عقلية ظنية تحتاج لمجهود تجريبي مسبق (كذا) . ولا أرى هذه الصيغة وجهاً من (العربية) منطبق من التصوص نفسها في لغاتها المختلفة ، وقابل للتدليل للقول طبقاً لما يتوخى به التصوص في أوضاعها المتعددة (ص ٢٤٢) .

ولا أريد أن أتبه الكاتب إلى وجوب التفرقة بين الملاحظة التجريبية والمقولة العقلية الظنية بعد ما كان مني من كلام مستغني في هذه المسألة . لكن صجي لا ينفي من قول الكاتب بالحاجة هذه المقولة إلى جهد تجريبي مسبق ، منطبق من التصوص نفسها ، فكيف يمكن أن ينطبق والمجهود التجريبي المسبق من التصوص نفسها ؟ وكيف يكون جهد تجريبي مسبق لا تسببه مقولة في شكل فرض علمي يتخذ أساساً للتصير ، ويكون قابلاً بالمجهود التجريبي للإثبات أو النفي ؟ وبماذا يعني الكاتب - على وجه التحديد - بالمجهود التجريبي للقياس ؟

أتره يعني جهد من سبقني من العلماء إلى اختيار الفرض وإثبات صحته ؟ فذلك كان وقد أثر به . وإنّذا في وجه اعتراضه ؟

لم أتره يعني جهداً مسبقاً من الإثبات صدق الفرض على أساليب العربية ؟ فذلك أيضاً كان ، وما كتابي كله إلا استدلال لصحة هذا الفرض جعله ثابتاً عندى يثبئن الفحص والاختبار .

لم أتره يعني وإجهداً مسبقاً للفرض بصومية هذه الخاصة في اللغات الإنسانية ؟ إن يكن ذلك فيا جهدي وجهد من سبقني إلى خطوات جادة وخلصت إن شاء الله في هذه السبل . جميعها جهود داخلية في هذا المسبق ، وليست خارجة عنه بحال .

لم أتره يعني أن علي الباحث العربي أن ينتظر قيام علماء الدنيا بجهد تجريبي مسبق على كل لغات البشر حتى يشرع هو في تطبيق هذا الفرض على العربية معطياً إلى صلاته ؟ فهذا له : ولم لا يكون الباحث العربي واحداً من بين المشاركين في هذا المجهود المسبق ؟ لقد ظننت - وبعض الظن إثم - أن ذلك هو واجبي ففعلت ، فإن عدّ هذا ذنباً عند الزميل فإن اعتذر إليّ من ارتكابي طريق المجلة والتسرع ، وإطراحي حلية الثال والصبر . ولعله غافرتني .

وهكذا ، كتبنا فليت النظر فيما يتطلبه الزميل من وجهد تجريبي مسبق ، لم نقرر إلا بخلاف من القول صعب . وأياً ما كان الأمر فقد حكمت - ومن سبقني - حكماً ، وقدنا لحكمنا بالدليل ثل الدليل ، ونحكم غيرنا بتسبب الكلام وإطلاق الأقوال المرسله بلا دليل ولا شبهة من دليل . فهل يستوى الأمران في الموازين القسط ؟

٣ - ٣ - ٤ هل هو مقياس يركز على المشابهة ويطمس التمييز ؟

يقول الكاتب : « ونتيجة لهذا الطغيان القاترون العلم للمعاملة فإن البحث عن فرضتها لا يستهدف الكشف عن اللامحيرة للميزة لكل عمل أم من الوجهة الأسلوبية ، بل ينتهي إلى تحديد النسب التي قد تشابه مع آلاف النسب الأخرى ، دون أن يعني ذلك أي توافق حقيقي في الأسلوب ، إذ إن التركز على المشابهة بين التصوص يوشك أن يقرى

يطمس للعالم التمييزية ، وهي المجال للفضل لعلم الأسلوب » (ص ٢٤٣) .

وهذا القول أعجب من سابقه ، لاصطدامه ببديهة العقل ؛ ذلك أنه لا وجود لقياس أسلوبي يركز على التشابه بين التصوص ، ويطمس المعالم للميزة . فلكم أمر مناف لطبيعة للقياس الأسلوبي ما هو أسلوبي . ولو أطلع الزميل على كلمة الختام التي استظهرت فيها وظائف القياس لوجد مقولة التمييز تتكرر باللفظ والمفهوم في كل سطر من سطورها . وعلى ذلك فإن طمس المعالم للميزة للأساليب هو أبعد ما يكون من مقاصد أي مقياس أسلوبي إحصائي بحكم ماهيته . أما مطلق التشابه بين آلاف النسب في التصوص فلا ينتج توافقاً حقيقياً في الأسلوب بالضرورة كما توهم الكاتب ، ثم الزمني بما توهم . ولقد نصحت على ذلك نصاً ، وبعبارة جازمة لا تقبل التاكويل ، قلت : « ورويتي أن يكون واضحا أن الارتجاع والتفاضل قيمة لا ف من إذا هو ليس وليس مطلقاً . وكون القياس نسبياً يعني أن تكون دلالاته محدودة بالتصوص التي تتم مغازاتها ، ويتكسب دلالاته في حدود هذه المغازات » (ص ٦٧) .

هكذا - ولعله ما سبق ذكره - رجحت أن الكاتب لم يصبر نفسه على قراءته ما يتقد . وقد بلغ الرجعان عندى منزلة اليقين حين أبدى ملاحظته الظنية التالية . حول حساب النسبة .

٣ - ٣ - ٥ هل لمة خطأ في حساب النسبة ؟

يقول الكاتب : « ووالإضافة إلى ذلك هناك بعض الملاحظات الأخرى للتصلة بالتطبيق ، منها عدم الدقة في حساب النسب الرياضية ، ففي المثال الأول الذي يسوقه الباحث من كتاب ومستقبل الثقافة في مصر يستفيد الأعمال الناقصة والجامعة - وقد يحتاج هذا لبعض المراجعة والتوضيح من بقية الفئويين - (كذا) ، ثم ينتهي إلى نتيجة موداهما وأن عدد الأعمال في النص ثمانية ، وعدد الصفات ست ، وتكون نسبة الفعل إلى الصفة في النص = ٣ : ١ مع أن النسبة في هذه الحالة (كذا) لا بد أن تصبح ٤ : ٣ (ص ٢٤٤) .

ولن أناقش الكاتب هنا في أمر استيعادي للأعمال الناقصة والجامعة من الحساب ؛ لأن هذا أمر طبيعي في مقياس مسلط على قياس الانفعالية والحركية التي لا تتجلب بالضرورة إلا في فعل يستقر في الزمان والحدث . وهو مبدأ متفق عليه بين جميع من قام بتطبيق القياس ، لم يخالف عنه أحد منهم . لذلك أحتمل أن أن تقوفاً من نتائج مراجعة بقية الفئويين ولتحصيص هذا الإجراء هو تخوف ليس من موضعه ، مادام القادرون سيكترون لفئويين بالتحصيص والتكوين ، لا بالحق الإثني أو المرافية .

لما من عدم الدقة في حساب النسب الرياضية فإن أتوجه إلى الزميل القاضل أشده الله وحرم العلم التي بيننا أن يقوم من مقامه ، فيجد قراءة النصين اللذين رجح إليهما في كتابي ، واستشهد بهما لما يدعيه ، شريطة أن يبدأ الجملة من أولها ، لا أن يجرى؛ فذيلها كما فعل في نقله وسيجد أن النص يتماشى مع ص ٦٠ من كتابي - وفيه بيان لطريقة حساب النسبة - هو : « ويتم حساب النسبة بإحصاء عدد الكلمات التي تنتمي إلى النوع الأول ، وعدد الكلمات التي تنتمي إلى النوع الثاني ، ثم إيجاد حاصل قسمة المجموعة الأولى على المجموعة

تشكيل الصيغة العلمية للتقدم الموضوعي هو الآن أبرز الإسهامات وأولاً بالأختيار. بيد أن الدراسة الأسلوبية لا ترضى - في الوقت نفسه - أن تكون وصفية في بلاط النقد، بل أمر فعلي، ويشتهر فتحيب. إن الدراسة الأسلوبية عند اللغويين ليست معنية بلغة النص الأدبي فحسب؛ إذ هو واحد من نهجيات التنوع اللغوي الكثيرة التي يعني بها هذا العلم. أما الناقد فإن النص الأدبي هو كل يصاحبه وراثة عمله. ويدعي أن اجتماع الناقد واللغوي على فحص النص الأدبي - الذي هو نص لغوي لا عالة - مفيد لكليهما، وإن اختلفت بينهما النهجيات والمطلقات وطرق التحليل. ومع ذلك فليس فيما كتبه أو كتبه غيره من اللغويين المشتغلين بعلم الأسلوب تحريضاً لزملائنا من الباحثين على اقتحام معالقات النقد وإخراج أهله من مباحصهم. إن للتقدم موضوعه وقضاياها وفرساته من ذوى الفضل الذي لا يمحى. بيد أن قيمة كل امرئ منا ما يحسنه. كما أن حرية أي باحث في الإعراس بما يسهم به اللغويون في دراسة النص الأدبي هي إن شاء مكتسبة موفورة، ومثل هذا الباحث لن يفسر شيئاً بأسف عليه إذا استغنى قلبه، وقم بما عنده، ورضى بأن يكون مع الخلاف. وستين في ذلك أن الأساس الذي قلم عليه للبحث الأخير من مطالبة المدرس الإحصائي الأسلوبية يتحقق جمع ما صحت النقد من تحقيقات من مقاصد كلاماً غير منقوص ولا سحب منه الاعتراف، وأصبح غير جدير بالبقاء - هو أمر غير وارد أصلاً.

وعلى أية حال، فإن ما قامت به أو أقوم من جهد في هذا المجال هو جهد الخلل. وحسب مشغل هذا العلم مثل أن يستغفر وسعه، وأن يلتمس نتائجها العلمية في اختيار مقولة أسلوبية واحدة على فحص دقيق لعينات لغوية كبيرة من «الآيام» بأجزائه الثلاثة، ومستقبل الثقافة في مصر لطف حسين وحياة قلمه للعقاد، وراثة معتبرة من الصحف العربية، ثم على فحص شامل لأربع من مسرحيات شوقي هي «عجوز ليلى» و«مصرع كليوباترا» و«الست هدى» و«الأميرة الأندلس»، ولروايتين كلمنتين لعبد الحليم عبد الله ونجيب محفوظ هما «بعد الغروب» و«ميراث». وكل أولئك في كتاب صغير لم تتجاوز صفحاته لغة من القطع المتوسط إلا بقليل. ذلكم، على حين تتداول أيدي الناس أسفاراً مهينة بلغت صفحات بعضها المئين عدداً. ومع هذا يتلمس بين سطورها الشاهد أو المثال من كلام العرب، أو يظهر على استحياء حيناً، وأحياناً سلابة حيناً آخر، شاكياً خريته وانقطاعه ونبوته. وما كان ذلك مني إلا إيماناً بأن قيمة الفكرة إنما تتحدد بما حلل من مشكلات، وبأن السوفوف عند السرد التاريخي للظنون العربات، والبساطة - غير المارة أحياناً - في ليج النظريات المتعارضة - لا يمكن أن يزيئنا معرفة بما في أبدننا، ولا أن يقودنا إلى الإسهام في الجوار العلمي الإنسان بتبصير ذي بال.

الثانية. ومعطينا حاصل القسم قيمة علمية تزيد وتنقص بما لزيادة (أو نقص) عدد كلمات المجموعة الأولى عن الثانية. وتستخدم هذه القيمة باعتبارها دالاً على أوعية الأسلوب؛ فكلاً زادت كان طابع اللغة أقرب إلى الأسلوب الأدبي، وكلما نقص كان أقرب إلى الأسلوب العلمي. (ص ٦٠).

ومفهوم هذا النص إنه إذا كان لدينا - على سبيل المثال - نص يشمل على ثمانية أفعال وست صفات توصلت إلى النسبة المطلوبة بقسمة الثمانية على الست. وخارج القسم، كما وردت في ص ٦٤ من كتابي هو ١،٣ وليس ٣ : ١ كما نقلها الزميل. (ولعل حظ المراجع الأخرى من دقة النقل يكون خيراً من حظ كتابي). وهذه القيمة ١،٣ ثابتة سواء قسمت الثمانية على الست، أو انحصرت التناسب - على نحو ما فعل الزميل، فقيست الأربعة على الثلاث، فغنى كلنا الحاليين يكون الناتج ١،٣ أي واحد صحيح وثلاثة أشرار الواحد الصحيح. وبين ١،٣ و ٣ : ١ فرق كبير فيما أظن.

وإذن، فليس حسناً أن نتجمل بما لا يرضى من القول، فتقول: «واللهب الظن أن هذا ليس مجرد خطأ مطبعي»؛ إذ يكاد يكون مضطرباً (كدا) في الحسابات التالية، مما يجعل الفقرة في شك من أمر مع كل الأرقام. (ص ٧٤٤).

٣ - ٣ - ٦ عن التفسير الجمالي للنسب

يقول الكاتب في هذه المسألة: «ومن جانب آخر نجد أن الوقوف عند هذه النسب، وعدم الإغاضة في التفسير الجمالي لها، وبحث بقية الأبعاد التصويرية والكونية الشعرية في النص، واستخلاص دلالاتها الأدبية اكتفاء بالقول الرئيسية، دون الشك الحسب في مدى مطابقتها لطبيعة الخواص الأدبية الأخرى، والمحاولة المستمرة لتعديل الفرض الأول ونقله - كل هذا يؤدي إلى لؤن من إقرار الدراسات القديمة للأسلوب بإسهامها إلى جملة من المشاكل المتعددة، مما يعد ثمناً فادحاً لخلعة الروح التي يلبس اللغوي على الدراسة». (ص ٧٤٤).

وهذا الكلام كسوافيه مكتظ بالتمهيم والإطلاق والأحكام المرسل، وليس فيه إلا مهارة اللعب بالكلمات؛ وهي مهارة خطيرة جداً إذا أسره استخدامها. بيد أن - في انحصار - أقول: إن للإحصاء الأسلوبية في كل ما ذكر من قضايا مجالاً للعمل، ولكنه يقاربها بطريقة الخاصة التي قد لا يلفتها أو يسهنها المزاج النقدي. يضاف إلى ذلك أن الدراسة اللغوية للأسلوب لها مومها وشواغلها الأصلية، إذ هي مجال من المجالات التي لرتادها اللغويون للكشف عن سر الظاهرة اللسانية - ومن ثم فهي لا تطمح - خلافاً لما يقال - إلى أن تكون بديلاً للسيا للغة الأدبي. ومن الإنصاف لها وللمحقيقة ألا نتوقع منها حلأ ذعياً لجميع مشكلات النقد، وإن كان إسهامها في

history of his age is not defined in any direct way by his individual situation. On the contrary, it derives from his special ideological role and capacity as a Russian 'peasant'. According to Macherey, the literary work must be studied from within these interrelationships, the relationship to history and its relationship to the ideology of that history. The literary work cannot be severed from one or the other.

The critic then goes on to discuss the methodology for the study of the literary text and what is particularly literary in it. In this regard, Lenin, like Engels, is seen as lacking in that the literary conventions which refer to representation, expression, translation and reflection do not get at what is specific to the literary text. Macherey considers nonetheless that Lenin's explanation of the conventions and their justification does provide an intellectual basis for scientific criticism. The problem remains that Lenin does not justify in any comprehensive way his own use of the conventions. What Macherey does is to analyze the convention of reflection and its development.

Christopher Caudwell's concluding essay on 'the bourgeois superman', translated by Ibrahim Hamada, is taken from his book *Studies in a Dying Culture*. Caudwell is perhaps one of the most prominent representatives of socialist thought in the world of literary criticism. His importance as a critic in British culture derives in large part from his theory of the function of literature. This theory considers the study of literature as taking place inside society and not as mere reflection of that society. For Caudwell, literature and society cohabit within a conflictual unity. Not only does social existence determine literature, but literature also exerts an influence on society. Caudwell sees literature as working to increase human freedom and insofar as literature does not achieve this task, it is, in his view, bad literature. The

criterion by which literature is to be judged is the degree to which it works toward the liberation of the human being and society.

In developing this vision of the function of literature, Caudwell turns to a discussion of the plays of the Fabian Socialist Bernard Shaw, and the priority given in them to pure observation and the consequent isolation of thought from social reality, on the level of both socialist ideas and of literary production. For thinking to be thinking, it must engage in the conflictual movement between the known and the unknown, between dream and outside reality. Shaw, however, at least in Caudwell's view, detests this type of thinking, detests modern science and attempts therefore to reduce the writing of the history of reality to the principle of the 'power of life'. He may have been intelligent, says Caudwell, but he was filled with the overwhelming feeling that he had to be able to master the whole of knowledge without developing a social conscience, that is, by means of pure thought. Pure thought, however, means believing in the priority of thought without action. The critic goes on to show that thought, in such an instance, is paralyzed when it comes up against action. Thought might direct action, but it learns that direction from action itself. Shaw's belief in thought without action deprives his plays of all humanity. The plays represent human beings as if they were minds that walked. Their struggles take place on the basis of logic and none of these struggles ever finds a solution. The plays are not drama, nor are they art. They are simply debates, and like all debates, they provide no resolution, not that of a tragic ending, nor that of the passage of time, nor even artistic unity. Caudwell's essay, in concluding this issue, insists, like his counterparts in the debate on ideology and literature, on the necessary connection between literature and the social, historical and political conditions of its production.

Edited by

Barbara Harlow

University of Texas at Austin.

self, these ideologemes, and not a mere aimless verbal play.

The multiple speaking persons in the novel and their different situations, needs, and social and ideological development produce a multiplicity of languages. Bakhtin studies these languages on two levels. On the one hand, he examines the stylistic forms of representing a character's speech, and on the other he examines the social, historical and ideological implications of the signifiers. In proceeding this way, Bakhtin attempts to put an end to the longstanding division between formalism and ideologism. He insists furthermore that form and content are one and the same within a social communication. Thus, in his analysis and interpretation of texts, Bakhtin makes use of a general idea which combines the influence of such diverse areas as Phenomenology, Sociology, Linguistics and Literary History. Nor does his Marxist background negate his use of Formalism and Semiotics. Indeed his work tends to the production of a sociological poetics within the general framework of a study of ideologues.

Following the debate on poetry and narrative as ideological discourses, Daniel Watkins presents an analysis of ideology in a given poetic work: 'The Ideological Dimensions of Byron's *The Deformed Transformed*' translated by Ahmad Taber Hassanein. Byron's late drama, *The Deformed Transformed*, written at the high point of the poet's interest in radical politics, has nonetheless received little critical attention as such. As Watkins points out, most critics have been inclined to study it from the point of view of autobiography or psychology. For Watkins, however, the play represents 'the complex relation between abstract ideas and their social properties.' The deformed Arnold of the play embodies the tendency within Romanticism to seek a universal, redemptive and non-dialectical salvation which ignores historical process and social conditions. The character's physical deformity is only a physical manifestation of these beliefs. He accepts the view that it is because of his deformity that he is denied access into the social world. Thus he believes too that his transformation into Achilles is the beginning of his acceptance. His subsequent advancement is achieved through selfishness and inhumanity. Like the representation of Napoleon in other works by Byron, Arnold's success is shown to be nothing more than the result of personal desire; it fails because of its studied ignorance of public concerns. This critique of the hero in the play and his private ethic is carried out by the character of *The Stranger* who takes on Arnold's old deformed shape, thereby insisting on the importance of the historical past. For *The Stranger*, it is not a private ethic but social relations

which are significant. Byron furthers this thesis, according to Watkins, through other aspects of the play, such as its setting in Rome, the entrance of Benvenuto Cellini and the role of Christian religion.¹ In his own politically and ideologically motivated reading of the play, Watkins interprets it as a critique which 'rejects the ideological assumptions of Romantic art and society'. Watkins' own article then, which argues against the bourgeois psychologism of traditional criticism, works in conjunction with Byron's drama to illustrate the complex relations between the work of art, historical context and the interpreter / reader's role in the production of meaning which previous articles have theoretically elaborated.

The theoretical debate is picked up again in Pierre Macherey's essay, 'Lenin, *Créde Tolstoy*' taken from his book *Pour une théorie de la production littéraire* and translated here by Abd al-Rashid al-Mahmudi. In this essay Macherey studies Lenin's famous series of articles on 'Leon Tolstoy as a mirror of the Russian Revolution' as themselves a 'mirror, or reflection, of criticism'. These articles become the occasion for posing a number of questions on the relationship of literature to history. Indeed Macherey attempts in his book to establish a theoretical basis for the relationship between literature and social and historical relations as well as between literature and ideology. This he does from within the development of a Marxist perspective greatly influenced by the work of Althusser and his systematic re-reading of Marx. Althusser's work is in turn associated with that of Jacques Lacan, Michel Foucault and Claude Lévi-Strauss. For Althusser, ideology is integrally built into the political, economic and theoretical structures as a false consciousness of real problems. Ideology is thus established by means of a reproduction of the relations of production. Although Macherey does see literature as being a mirror, or reflection, this does not imply that the text for him is, literally, a mirror. Art, according to Macherey, involves a selection of possibilities and the text is therefore a partial, and distorted, reflection within ideology and exhibits its contradictions.

In this particular essay Macherey points out the incompleteness of Marx's outline of the study of literature, but does not include Engels in his remarks. With regard to Lenin, Macherey indicates that his series of essays on Tolstoy were written in a political and theoretical context, following the failure of the 1905 revolution. It was Lenin's task to investigate and critique the shortcomings of the revolution, its direction and the reasons for its failure. Macherey presents a broad outline of the historical period represented by Tolstoy and developed in his novels which provides a given perspective on Russian history and its conditions. Tolstoy's relationship to the

juncture as bourgeois. Bourgeois ideology, which had, as Burger pointed out in the previous article, potentially revolutionary power, has failed in the ensuing years to keep its promises. Despite its conscious neglect of any alliance with the proletariat, bourgeois ideology claims to be universal. This self-contradiction reveals the ideology as a form of 'false consciousness', indeed of exclusive self-interest on the part of the dominant group. Interpretation then has two interrelated tasks: one, it should expose the dominant ideology in the text; and two, it should go on to demonstrate the self-contradictions in the text, symptoms of its own false consciousness which it tries to suppress. At this point, Butler introduces a discussion of Lukács' analyses of 19th and 20th century novelists, such as Balzac, Mann, and most especially Tolstoy. For all Tolstoy's historical limitations as a bourgeois / aristocrat novelist, his insights went deep into the contradictions of 19th century Russian life. In Lukács too, however, Butler finds the oppositional model at work, as the critic, from the point of view and standards of his own historical position and paradigm, challenges the literary text. Deconstruction, in the meantime, has had a significant influence on Marxist criticism, allowing that criticism to be more 'attuned to hidden contradictions' in the text. Here Pierre Macherey (whose own work is represented here in the article entitled 'Lenin, Critic of Tolstoy') is cited for his pioneering work. Macherey himself establishes the connection between Marxist criticism and psychoanalytic theory in his use of the ideas of manifest content and latent tension. Using methods related to deconstruction, Macherey is discussed for his analysis of the inconsistencies of the colonizing ideology in Jules Verne's *Le mystère de la mer* and the collapse of Verne's text as an organic whole. Butler concludes with Widdowson's reading, representative of Anglo-American criticism, of George Eliot's *Adam Bede*. According to Butler, Marxist interpretations of the literary texts proceed through a 'historical recontextualization' of the text which serves to bring out its otherwise unrecognized meanings, its ideology.

Whereas Butler had been interested in examining ideological interpretations of narrative discourse in the last two centuries, Anthony Easthope in 'Discourse as Ideology', translated by Hasan al-Banna, taken from his book *Poetry as Discourse*, focuses on poetic language. He takes issue with Jakobson's formalist treatment of poetic discourse intrinsically on the historical and social dimensions of that discourse. In Marxist terms, this implies that poetry, as an aesthetic form, is also an ideological form which responds to the economic structure at the base. Easthope clarifies this description of poetry by reference to the relationship formulated by Marx and Engels between base and superstructure. Althusser's work on ideology however, further helps, according to Easthope, to explain not only poetry's role as an ideological practice, but also its relative autonomy as a distinctively poetic practice with laws and conventions of its

own. For Easthope, the ideological and the aesthetic cannot be separated any more than *form* and *content*. Ideology occurs only in specific discourses and has no separate or general existence. The very means of representation of a given ideology are already 'shaped' for ideology. In Butler's words, 'no discourse or interpretation is innocent'. In the case of poetry, where so much emphasis is placed on the signifier, the presence of ideology is all the more easily interrogated. The materiality of a discourse is historically conditioned, and, of course, poetry is no exception. Even its line organisation takes a specific historical form. Easthope goes on to argue that poetry since the Renaissance is 'co-terminous with the capitalist mode of production and the hegemony of the bourgeoisie as a ruling class'. A poem is a product of history, he maintains, in two different ways: first, it is the product of the period in which it is written; furthermore, it is the product of its reader and a socially determined reading. Like Steinmetz, for example, Easthope insists on the necessity of acknowledging the role of the reader's response in the text's production of meaning. Easthope concludes his essay on 'discourse as ideology' with a discussion of Althusser's presentation of 'ideological state apparatuses' in which the French Marxist shows how society produces social beings, beings, that is, who occupy the positions and perform the roles which society has assigned to them. In bourgeois society, the subject is to conceive of itself as a transcendent, free individual. Other forms of discourse than the bourgeois will, however, provide a relative position of autonomy for the individual in which the subject sees itself as also pro-

Mohammed Barrada's translation presents a section from Mikhail Bakhtin's book entitled *Discourse in the Novel*. Here the reader moves from an analysis of poetry and ideology to a discussion of the particular features of narrative and its ideological role. Bakhtin's essay which deals with the 'relations between novelistic language and ideology' is especially important for its detailed analysis of the relations between the novelistic text and ideology as these are exhibited both in the different uses of language and in the novel's speakers. That feature which gives the novel its generic specificity is represented, according to Bakhtin, in the characters who speak and the language that they use. In this regard, speech is no longer just a communication transmitted from the speech of others. It is rather the language of the speaking person in his artistic capacity and makes use of various styles and generic capacities, what Bakhtin calls 'heteroglossia'. For Bakhtin, the speaker in the novel is a social being, or ideologue, and his words are social words, ideologemes, as opposed to an individual dialect. He is thus an ideological product and his words are themselves ideological samples which necessarily explain the action. The object of representation in the novel is discourse it-

in competition with the Church for dominance. The literary debate of aesthetic norms is shown to be an important feature in this rivalry. Literary production, especially the theater, was used as an arena for the absolutist state to assert its authority. The precepts of the *doctrine classique* not only ensured 'affect-control' with regard to the audience, but also guaranteed that 'rationally controllable criteria' would be applied to the work itself. Literature was submitted to moral norms, and in order to engage in competition with the Church was obliged to become dependent on the state. Thus, according to Burger's summary, 'the loss of validity of religious world-views is not only a process of erosion but also a result of conflicts, in which literature is fighting for its institutional autonomy'.

The 18th century Enlightenment saw the emergence of new genres not under the control of the *doctrine classique*: aphorism, portrait, letter, dialogue, essay and, especially, the novel. With the rise of the manufacture and trade bourgeoisie, works of art were expected now to further the moral education of the individual. The Enlightenment is seen as crucial to the process of modernization in its valorization of rational discussion and critique, rather than the authority of belief systems, to determine behavioral norms. Literature, as an arena in which such discussion takes place, thus becomes a central institution in the society.

A conflict, however, develops between poetry and reason as imagination, spontaneity and the concept of the genius in Romanticism begin to threaten the rules of the *doctrine classique*. Genius is opposed to rationality and hard labor and thus also to a certain concept of modernization. Historical development, rather than representing progress, is seen, by Rousseau for example, as regression. Rousseau's use of nature to critique civilization opens up, as Burger points out, the possibility of barbarism and the emphasis on the exceptional individual rather than on universality as had been the case in the Enlightenment.

The aesthetics of genius produced, especially in German literature where there was no *doctrine classique*, and aesthetics of autonomy which set the artist against society. Nonetheless both theories, the aesthetics of autonomy and the *doctrine classique*, and Burger insists on this, tend to separate the work of art from reality. They are, he says, 'functional equivalents'. The literary institution comes to serve bourgeois society as an arena in which its own contradictions can be resolved. Together with the concept of genius, the concepts of contemplation or immersion in the work of art and of the work of art as an organic totality ensure for the literary institution a place in bourgeois society as the functional equivalent of the institution of religion. As they could in religion, the privileged classes can now take refuge in art. Burger concludes his analysis, however, by pointing to the continued tension between institution and indi-

vidual work. This tension is one which will be examined in subsequent essays, such as that by Daniel Watkins on Byron's *The Deformed Transformed*.

First, however, in a series of chapters from his book *Deconstruction, Interpretation and Ideology*, translated by Nihad Seliba, Christopher Butler examines the effects of ideology in a set of literary texts from the 19th and 20th centuries and their ideological interpretations. In 'Ideology and Opposition', Butler begins by asserting that there is not one single mode of interpretation which can be applied to all texts. In this, he agrees with Abercrombie, Hill and Turner. He claims further that 'no interpretation is ideologically innocent'. The task Butler sets himself then is to expose the role of ideology in interpretation. In that same way that ideologies serve particular institutions in a given society, such as church or political parties, literature as an institution cannot be seen as independent or autonomous. In taking Camus's *La peste* and the interpretive debate which it generated as an example, Butler brings out a mimetic bias on the part of readers which assumes a certain world/text relationship. In this case, he says, 'the text is judged, like the facts of history which it simulates, from an ideological or moral point of view'. Such a reading produces an oppositional model where one ideology conflicts with another. Such conflicts are often resolved within the academy, either by suspending temporarily intellectual belief in order to assimilate emotionally the text (the liberal approach) or by seeking assent to some universal principle which would transcend these political differences (the deflecting argument). Recently, both deconstruction and Marxist criticism have shown such strategies to be themselves part of the dominant ideology.

In the next chapter 'Hidden Ideology', Butler begins by pointing out that we become most aware of ideology in periods of historical transition when ideology is foregrounded, or when there is some historical distance. A critique of ideology is more difficult in contemporary circumstances where there is no such distance. Butler uses the example of Barthes' *Mythologies* to show how an interpreter 'reads' the ideology of popular media such as advertising or television news programming. Citing a further example of a British TV documentary on Northern Ireland, the author demonstrates the way in which the viewer is led to accept certain general assumptions which the system itself wants believed. Again it is the oppositional model which is at work here, according to which an alternative way of viewing the same material is implicitly proposed by the interpreter. This critique through exposure of the dominant ideology is Marxist in character in that the interests of a particular, usually socially repressed, group are advocated.

In the subsequent and final chapter, Butler turns to the question of the contested relationship between 'Marxism and the Dominant Ideology'. This dominant ideology is necessarily seen in the present historical con-

the role of the economy requires further clarification as well. Similarly obscure for Abercrombie, Hill and Turner is the problem of power which is given such prominence of place in the title to Therborn's book.

Therborn's particular definition of ideology as constituting the human subject almost brings him to the position that human subjectivity itself determines ideology. This is especially problematic in the era of late capitalism where 'collective agents', such as corporations, so often prevail. Furthermore ideology does not have to 'constitute' persons, it can also 'de-constitute' them, as the authors remind the reader, giving the examples of children, married women, slaves and aliens in certain societies. Therborn's theory of ideology clearly shows the influence of Althusser in his insistence on the importance of ideology as a social force and the use he makes of interpellation, but he also suggests a reference to Talcott Parson's functionalism.

In the final section of their essay, 'The Dilemmas of Indeterminacy', Abercrombie, Hill and Turner introduce a discussion of nationalism to reinforce their own conclusion that 'there is no general theory which can specify the functions and content of ideology for different societies'. Nationalism, they point out, as an ideology can be used in the service of bourgeois revolutions and dominant interests as well as in a national popular tradition of struggle. Indeed, the capitalist mode of production, they claim, is quite compatible with any number of ideological structures and such variation only increases with the development of late capitalism. Their appeal is for more 'indeterminate approach' to ideology.

Horst Steinmetz's essay, 'On Neglecting the Social Function of Interpretation in the Study of Literature', translated by Mustafa Riyad, begins with the literary text as part of a field of social activity. Steinmetz is concerned to show that the interpretation of the text is a 'constructive and productive activity, correlating the text to a frame of reference outside the text itself'. Steinmetz begins with the observation that all societies have had their 'interpreters of society', whether shamans, clergymen or philosophers, responsible for the society's historical sense of itself. In contemporary society, however, neither literature, nor—and these still less so—literary critics, exercise any social authority. Literature is but a 'specialism' among other specialisms, despite its preponderance in terms of quantity of production. 'Could it be the case', he asks, 'that literary interpretation itself is responsible for the loss of its social dimension?'

In all the debate over the principles of literary interpretation, one thing has remained constant: that the function of interpretation is to elaborate the meaning of texts, and interpretation is consequently judged in terms of its relation to the text as object; it is 'object-dependent', and assumes a certain objectivity or scientificity in that it is supposed to release or reconstruct the 'message' in the text. And yet, even given all the interpretation of

texts until now, these same literary texts still require interpretation. To explain this apparent paradox Steinmetz reminds the reader that all interpretation is thus of necessity incomplete and the interpreter, even those who pretend to the contrary, is in fact central to any interpretation.

Interpretation is productive, Steinmetz claims, in that it confronts text and frame with each other and out of that confrontation there is produced a meaning of the text. Today "reception aesthetics" and semiotics show, for Steinmetz, some possibilities for breaking out of the unipolarity of interpretation, but he criticizes the fact that both these approaches still presuppose a text-inherent meaning of interpretation. Literature, Steinmetz insists, is dynamic and continually changes its meaning "according to the conditions under which it is received and interpreted." Much of the disagreement amongst interpreters derives as a result from a disagreement over the appropriateness of the frames of reference employed, which means in turn that a certain consensus amongst interpreters is necessary for an interpretation to be accepted, for the interpreter to "join the conversation." Interpretation is thus in fact a "social process" and the interpreter plays the role of a "speaker or mediator." For an interpreter to submit to an imaginary authority of the text, is, according to Steinmetz, for him or her to relinquish the social responsibility of the interpreter in the world within which he or she works and interprets.

In his analysis, "Literary Institution and Modernization," translated by Mohammad Anzai, Peter Burger turns to the theories of modernity as they are presented in the German sociological tradition. Following his preliminary theoretical exposition of the rationality and irrationality of art within that tradition, Burger proposes a literary historical critique of the sources in the European Classical and Enlightenment periods for the present situation of literature. Burger thus expands the more strictly theoretical analyses of the preceding articles to include a study of their historical antecedents. He begins by pointing to the tendency, since Kant, and available in writers like Max Weber and Jürgen Habermas, to isolate art as an autonomous sphere of development. The problem for these writers then becomes to reconcile 'the autonomous development with the utilization of its potentials in everyday social life'. For Weber, it is the idea of rationalization that most fully characterizes capitalist societies. In this question of the irrational and the rational, art and religion rival each other. Burger goes on to study, not so much individual works, but rather the changes in literature as an institution which has a special role to play within society as a whole. Literary debates can serve in this view not only to establish the norms of the institution but to set up counter-institutions as well.

In the Classical period, with which Burger begins his historical analysis, literature as an institution found itself

Whereas Althusser and his followers look to that period of Marx's thought where he broke with idealism, in 1857, and to the beginning of scientific thinking which reached its peak with the publication of *Das Kapital*, the Frankfurt School tradition emphasizes the larger context of Marx's writing and is characterized by the effort to assure the importance of Marx's early texts from his youth. These texts, it is claimed, bring out the combination of the idealist trend with the humanistic position.

In presenting this intellectual distinction, Eagleton manages also to clarify the specificity of his own situation and to emphasize the essay's allegiances to Althusser's ideas and those of his students such as Macherey. This stands in contradistinction to the position represented by Georg Lukacs and his follower Lucien Goldmann. Eagleton nonetheless gives credit to the ideas of Benjamin (and also Brecht), especially to that aspect of their thinking which corresponds to that of Althusser and Macherey on the question of the place of literature within contemporary conditions of production. What follows from this, of course, is the attempt to establish a scientific critique of 'literary production', beginning with literary consumption and the study of the relationship between superstructure and base structure in literature. This in turn leads to an analysis of the relation between literature as production and literature as ideology. These last questions, articulated here by Eagleton, will figure importantly in the next essays.

Louis Althusser's *For Marx*, from which the selection 'Contradiction and Overdetermination' translated by Ferial Ghazoul is taken, presents a new and controversial reading of Marx's thought, its influence and the many ideological questions which it has generated. In his reading of Marx, Althusser makes use of concepts taken from Structuralism and Linguistics as well as other ideas related to Psychology and Economics. This system of reading is designated by Althusser himself as a 'lecture symptomale' in that it treats the text as refusing to disclose what is contained within it, thus leaving it to the reader to discover and diagnose in the way that a physician would.

Althusser's reading further makes use of the scientific laws which form the basis of materialism as disclosed by Marxist discourse. According to Althusser, Marx succeeded in establishing concepts and principles which allowed for the study of the human sciences on a non-ideological scientific basis. Marx was thus able to dispose of Hegel's idealism and to develop a theory based on the unity of the whole and the diversity of existence. Althusser distinguishes between knowledge and ideology in that knowledge begins with ideology but takes a sharp turn following this beginning. Ideology, on the other hand, represents an arrangement the major aim of which is to condition the human being to his or her world and to adapt the individual to the circumstances of his or her existence. Ideology has both practical and theoretic-

al consequences whereas knowledge remains largely theoretical. Thus too ideology is an unconscious reflection of the relation between the human being and his or her world. Knowledge, by contrast, is built on consciousness.

Central to Althusser's project is the role of the superstructure which includes the cultural, literary, political, ideological and aesthetic relations of production. This in turn has led to a new direction in criticism among certain Althusserian critics such as Pierre Macherey and his revolutionary work on the structure and social function of literature. The section of Althusser's book which is translated here is concerned with the connection between contradiction and overdetermination within the dominant structure, the structure, that is, which connects the superstructure with the base.

In their essay 'Determinacy and Indeterminacy in the Theory of Ideology', translated by Nabil Zain al-Din, Abercrombie, Hill and Turner formulate their discussion of general issues raised by contemporary debates over the theory of ideology in an extended critique of G. Therborn's 1980 book *The Ideology of Power and the Power of Ideology*. For the authors of the essay, contemporary Marxist theories of ideology face two critical problems: the first of these is the apparent contradiction between materialism and the autonomy of ideology; the second difficulty derives from the need to reconcile the notion of ideology as critique with a general theory of ideology. According to Abercrombie, Hill and Turner, Therborn's treatment of the theory of ideology seeks in fact to bring together Marxism and sociology. This is seen, for example, in his definition of ideology as 'social phenomena... of a discursive nature' which have the dual function of constituting the human subject and qualifying that subject to take a certain place within the society. Such a definition, the authors point out, is analogous to the 'traditional sociological analysis of social roles'. A further difficulty found in Therborn's presentation is the idea of alter-ideologies, or in other words, that the imposition of ideology produces resistance. What Therborn fails to demonstrate is just how this resistance is produced and what sustains it.

In discussing Therborn's relation to Marxism and contemporary Marxist theories of ideology, Abercrombie, Hill and Turner point out that, for Therborn, only class ideologies are determined by economic materialism. Although class remains critical to his analysis of ideology, Therborn nonetheless insists on the significance of other elements, such as gender, race or nation. For the authors, the mere use of class as a category does not qualify the writer as a Marxist, and they point as evidence to the case of Karl Mannheim, who, although he speaks of social classes, sees these classes as political entities. For a Marxist, social classes are constituted by their positions within economic relations. Not only is the question of class problematic in Therborn's analysis, but

THIS ISSUE

ABSTRACT

With this issue, *Fusil* is presenting the first of two collections of essays and articles on the topic "Literature and Ideology". Presented here are translations of texts written by prominent critics and theoreticians from France, Germany, England and the United States which are representative of the current debates in literary criticism and ideology in those countries. *Fusil's* next issue will continue this discussion with articles written in Arabic which contribute in significant ways to the contemporary debate over the relationship between literature and ideology.

The essay 'Über Literatur und Ideologie' by Joseph Peter Stern and translated by Baher al-Juhari, which opens this issue of *Fusil*, poses in general terms the question with which all the writers in this volume will be concerned in more or less specific ways, and whether they are from England, France, Germany or the United States. According to Stern, we now live in an age when it is no longer possible to presume that only some literary works are political, or that there might be such a thing as 'private relations' between people. For Stern, we live in an age of 'politicization and ideologization', and this applies both to literature and to the interpretation of literature. In dealing with literary works of earlier periods then, in particular the classical texts, the question of the 'relevance' of contemporary interpretation is raised. The question can also be rephrased, however, and one can ask as to why earlier writers, such as Goethe in his plays, did not seek a political conclusion to their dramas rather than a personal one. In considering further examples from the history of German literature, Stern insists on the importance of Nietzsche's influence on literature

and ideology, especially in the first half of the twentieth century.

The question of the influence of ideology is particularly important to the German critic, as Stern himself maintains, pointing to the rise of Nazism in this century and underlining the relationship between power and ideology. The critic goes on to ask, where, given the power of ideology, are the possibilities for opposition and protest to be found? They are there, Stern insists. We know this, he says, from political, literary and intellectual history. Stern goes on to develop the analogy between the structure of language and the structure of ideology. The connection, however, is more than one of analogy since both are forms of life (*Lebensformen*). For Stern, neither the hypothesis of the absolute separation of literature from society, nor that of total determinism, is acceptable. It is this debate, that between these two hypotheses and their relation to literary history, which is taken up again in the following articles.

Terry Eagleton, in his study 'Marxism and Literary Criticism', translated by Gaber Asfur, presents an instructive and illuminating introduction to the ideological foundations and contemporary trends in Marxist literary criticism. Eagleton examines the importance of the members of the Frankfurt School in Germany, especially Walter Benjamin and Theodor Adorno, but further insists on the formative Marxist tendency begun by Louis Althusser in France and continued in the writings of Pierre Macherey. The critic here, in discussing these two orientations, is attempting to bring out the important intellectual differences which exist between Althusser's scientific Marxism on the one hand and the more humanistic, Hegelian and idealist tradition on the other.



FUSŪL

Journal of Literary Criticism

Issued By

General Egyptian Book Organization

Editor:

EZZ EL - DIN ISMAIL

Managing Editor

EITIDAL OTHMAN

Lay Out:

SAAD ABDEL WAHAB

Secretariate:

ISAM BAHY

MOHAMMAD BADAWI

Consultants

Z. N. MAHMOUD

S. EL - QALAMAWI

SH. DAIF

A. YUNIS

A. EL - QUTT

M. WAHBA

M. SUWAIF

N. MAHFOUZ

Y. HAQQI

LITERATURE AND IDEOLOGY

PART I

○ Vol. V ○ No. III

○ April - May - June 1985

فصول

مجلة النقد الأدبي

الأدب والأبديولوجيا

٢٥

٢٥

فصول

مجلة النقد الأدبي

الأدب
والأيدولوجيا
الجزء الثاني

تصدر كل ثلاثة أشهر

○ للجلد الخامس ○ العدد الرابع ○ يوليو / أغسطس / سبتمبر ١٩٨٥



فصول

مجلة النقد الأدبي

مستشارو التحرير

زكي نجيب محمود
سهير القلماوي
شوقي ضيف
عبد الحميد يونس
عبد القادر القط
مجدى وهبة
مضطفي سويف
نجيب محفوظ
يحيى حقي

رئيس التحرير

عز الدين إسماعيل

نائب رئيس التحرير

صلاح فضل

مدير التحرير

اعتدال عثمان

المشرف الفني

تعدد عبد الوهاب

السكرتارية الفنية

عبد القادر زيدان

عصام بكهت

محمد بدوي

محمد غيث

تصدر عن: اللجنة المصرية العامة للكتاب

- الاشتراكات من الخارج :

من سنة (لجنة أعداد) ٩٥ دولاراً للفرق . ٩٤ دولاراً

الهيئات . مقابل إيجار :

مصاريف البريد (بالبلاد العربية - ما يخلو من دولارات)
(أمريكا وأوروبا - ١٥ دولاراً)

- برسل الاشتراكات على المصاريف التالي :

● بقية فصول

لجنة المصرية العامة للكتاب

شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج . م . ج .

تليفون الجدة ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨

٧٧٥٤٣٣

الإعلانات : يعلق عليها مع إبرة الجدة أو بتدوينها للمصدرين .

● الأسطر في البلاد العربية :

الكرت بتر واحد - مطبع الفوق ٩٥ ريالاً لثريا - البحرين

ديار رافد - العراق : ديار روج - سوريا ٢٢ ليرة - لبنان

١٥ ليرة - الأردن : ١٦٠٠ ليرة - السعودية ٢٠ ريالاً -

السودان ٤٠٠ قرش - تونس ٢٠٠٠ دينار - الجزائر ٢٤

ديناراً - المغرب . ٥٠ درهم - لبنان ١٨ ريالاً - ليبيا دينار

ليرة

● الاشتراكات :

- الاشتراكات من الداخل :

من سنة (لجنة أعداد) ٥٠٠ قرشاً + مصروف البريد ١٠٠ قرش

برسل الاشتراكات بمرقة بريدية حكومية

الأدب والأيدولوجيا

الجزء الثاني

أما قبل	رئيس التحرير	٤
هذا العدد	التحرير	٥
تدور العدد : الأدب والأيدولوجيا	إعداد : عبد القادر زبدان	١٢
الأيدولوجيا ومكانها من الحياة الثقافية	زكي نجيب محمود	٢٧
أية أيدولوجيا ؟	عبدى وهبة	٣٢
أيدولوجيا الفلسفة	عز الدين إسماعيل	٣٧
الأدب والأيدولوجيا	كمال أبو ديب	٥١
النقد الجديد والأيدولوجيا	محمد علي الكروني	٩٠
الأدب والنقد وإنشائية الأنولوجة	مسلك ميمون	١٠٥
الماركسية والألتزام	رمضان الصايغ	١١١
رحلتان	عزت قرني	١١٩
المرح بين النظرية الدرامية والنظرة الفلسفية	هاد صليحة	١٣٤
الخطاب الروائي بين الواقع والأيدولوجيا	عبد الباقى	١٥٩
ما قبل بعد الكتابة	عبد الرحمن	١٦٤
حول الأيدولوجيا/الأدب/الرواية	عبد الرحمن	١٦٤
أيدولوجيا المصالحة في « قنديل أم هاشم »	عصام بن	١٧٧
و موسم الهجرة إلى الشمال	أمينة رشيد	٢٠٣
رواية الأرض بين القيمة وعلاقة الزمان بالمكان	رضوى عاشور	٢١١
حي بن يقظان		
○ الواقع الأدبي :		
جميع الناس وه لعل الحان « بين الأسس واليوم »	ناجي نجيب	٢١٩
« صبح القوم » (١٩٥٥)	شكري عبد الحميد	٢٣٠
الزمن الآخر : الحلم وانصهار الأساطير		
« بلاهة الاستعلاء »	بشير القمري	٢٤٧
بين استحداث الشكل ومتغير البتر السري	عزى ومناشة	
الأساس في لغة اللغة العربية	سعيد بحري	٢٥٧
واقع الدراسة الفلسفية وثائقها في العالم العربي	شريط أحمد شريط	٢٦٣
كتابات لجليل الخامس	التصوير	٢٧٠
Théâtre	ترجمة : ماهر شفيق فريد	٢٨٨

أما قبله

يستطيع المتأمل في ضروب النشاط العقلي والوجداني لدى الإنسان ، وما يتبناها من نشاط عمل ومادى ، أن يستخلص ثلاثة محاور أساسية استطاعت هذا النشاط الإنسان التمييز على مدى التاريخ البشرى : الأول منها يصل الإنسان بالطبيعة ، والثاني يصله بنفسه ، والثالث يصله بالمجتمع . ولم يبرز هذا النشاط في حياة البشرية ويصبح ضرورة ملحة إلا حين تكون لدى الإنسان ومعى - هل نحو ما - بأن هناك شيئا يجب البحث عنه والوصول إليه . وهذا الشيء هو ما عرف فيما بعد ، ومازال يعرف حتى اليوم ، باسم والحقيقة . ولأن تكون هناك أدق خطورة في أن يتبني المتأمل في تاريخ البشرية إلى خلاصة مؤداها أن كل ما أنجزته البشرية على مدى تاريخها الطويل - بمعناها وماديا - إنما يستغنى وراءه ذلك البحث الذى لا يكف ولن يكف عن الحقيقة . ومنذ اللحظة التى برز فيها الرمى بأن هناك شيئا حقيقيا يجب الوصول إليه ، استعج ذلك بالضرورة الرمى بأن هناك أشياء غير حقيقية ، أو أشياء كاذبة ، أو أشياء زائفة . وعند ذلك أصبح التمييز بين والحقيقي و الزائفة هو المهمة الأولى التى تستغنى النشاط العقلي والوجداني لدى الإنسان .

لكن التمييز بين ما هو حقيقى وما هو زائف يحتاج إلى معايير تقاس إليها الأشياء ، أو إلى إطار مرجعى يمكن رد الأشياء إليه ، أو الاحكام إليه فيما هو حقيقى وما هو زائف . لايد من مصدر يوثق به ، أو قاعدة يطمأن إليها ؛ فلا يمكن أن تكون الأشياء مقيارا ذاتيا ، ولا يكفى أن تميز بأضدادها حتى تتكشف حقيقتها ؛ فليس نماذج الحياة والموت كانها لكشف حقيقة الحياة أو الموت . وكذلك الحال في كل الأضداد . ومن ثم اهتمت البشرية في مرحلة من حياتها إلى الطبيعة ، حيث الظواهر فيها تتمتع بالاستقرار والانتظام ، وحيث الحركة فيها دقيقة ومقطرة ، وحيث تتجلى خاصية الاستمرارية على نحو لا يتحقق في غيرها . إنها بهذه الصفات الجوهرية جميعا ، فضلا عن موثقا للثبات ، تعد أوثق مصدر لتأسيس فيه الحقائق ، بل تعد الحقيقة نفسها . إنها الإطار العام الذى يضم الكائنات جميعا ، ومن جملةها الإنسان . لكن الإنسان - من بين هذه الكائنات جميعا - هو القادر على أن ينسليخ منها لكى ينظر إليها أو ينظر فيها ؛ ومن ثم نشأت العلاقة بينه وبينها . وقد تمخضت هذه العلاقة - ومازالت تتمخض كل يوم - عن كثير من الكشوف التى تعلن عن مزيد من الحقائق . غير أن الإنسان لم يقنع بأن يبحث في الطبيعة ، حين أدرك أن وراء هذا الكون المثلث لايد أن تكون هناك قوى مهولة غير مرئية . وهنا انشطرت تلك العلاقة شطرين : شطرا يتصل بالطبيعة ، وشطرا يتصل بما وراءها . ومن ثم أصبحت الأدیان وأصبحت الميتافيزيقا - إلى جانب الطبيعة المادية - مصدرا للحقائق . لكن جاءت مرحلة تنبه فيها الإنسان إلى أن الأشياء جميعا لا معنى لها خارج ذاته الملموسة ، وأنه هو محور هذا الكون ، ومياع كل شيء ، فالتكفأ على نفسه ، يبحث عن الحقائق التى تتطوى عليها . ثم جاء زمن أدرك فيه الإنسان أن الفرد لا يمكن أن يكون للمياع الذى ترد إليه كل الأشياء ، وأن القوى الفاعلة في الحياة وفى الفرد نفسه هي قوى الجماعة . وكان لايد عند ذلك أن تلتصق الحقائق لا في الكون الخارجى ، ولا في عالم النفس الباطنى ، أو عالم الذات المنفردة ، بل في ذلك الكيان الذى هو موضوع خارجى وذات فى الوقت نفسه ، ولذى تسمية المجتمع .

هكذا كان مسار البحث عن الحقيقة : من الطبيعة إلى الذات الفردية ، ومن الذات الفردية إلى الذات الجمعية . وفى هذه للسويات الثلاثة أفرزت البشرية ما لا يحصى من نظريات ، كل منها يدعى أنه رصد الحقيقة أو جانيها منها . ولكن ما أكثر ما انطوى هذا الرصد كذلك على التزييف . وحين أقول والتزييف إنما أقصد تصحيح النظرة التى أشرت إليها في مسهل هذه الكلمة ، وألقى تقسم الأشياء إلى وحقيقى و زائفة ؛ فهذه التناكية الضدية غير دقيقة ، إذ ليس في الوجود أصلا إلا ما هو حقيقى ، لكن الإنسان في علاقته بالطبيعة ، وفى علاقته بنفسه ، وفى علاقته بالمجتمع ، هو الذى ديفيه كثيرا من الأشياء ، وإعياحيها ، وغير راع في معظم الأحيان .

سيفيت التحرير

هذا العدد

يقدم هذا الجزء الثاني نقداً من الإسهام الفكري العربي في قضية الأدب والأيدولوجيا ، بعد أن عرض الجزء الأول لأهم إنجازات الفكر الغربي في هذا المضمار . ولابد لمن يتأمل العلاقة الوثيقة بين الجانبين أن يدرك تباينها على المستوى لا التسمية ؛ فالفكر العربي الذي يقف الحديث بلغة العصر ، ويطرح الأسئلة التي تروق وفاته في الثقافة الإنسانية ، لا يجد حرجاً في توازي موقفه منهم ولا في اتساقه في كثير من النواحي مع مجلة المصطلحات الحديثة للديم ، بل يؤكد ذاته ، ويبرز عظماء في هذا النسق العام ، مشبكاً مع القضايا الحيوية لعصره ، إيجاباً وسلباً ، بكفاءة وفعالية .

● وقد تصدرت التذمة هذا العدد — على غير ما جرى العرف به من قبل — إشارة لتعدد الأصوات ، وتعميراً من طيبة الإشكالية لمخاضة مجموعتنا ، وحرصاً على استئثار الطابع الجدل الحبيب ، للتمثل في وجهات النظر المتباينة ، بوصفه مدخلاً مشروعاً للمشاركة التالية .

● ويجب للمفكر زكي نجيب محمود ، في شهادته التي يدل بها لهذا العدد ، عن مجلة أسئلة تدور حول الأيدولوجيا ومكانتها في الحياة الثقافية ؛ فيشير إلى نشأة مصطلح الأيدولوجيا في الغرب ، وتطور استخدامه ، ودخوله إلى لغتنا ، ويقترح مرادفاً عربياً للمصطلح هو كلمة للذهنية ، أو كلمة الملة ، التي استخدمها الفارابي للدلالة على الصفات ففة معينة من الناس حول مجموعة من الأفكار والمعتقدات ، يتأصرونها ويلتزمون بها ؛ وهو للمعنى المقصود بمصطلح الأيدولوجيا ، كما استخدم الشهرستاني الكلمة نفسها في صيغة الجمع في كتابه والمثل والنسب . ويتناقص المفكر المصري موقع الأيدولوجيا على خريطة الفكر الفلسفي المعاصر ، ويرى أن الفكر العربي قد أخذ يبلور لنفسه ، منذ منتصف القرن الماضي إلى منتصف هذا القرن أيدولوجياً متميزة للقصمات ، لا تعتمد على فرض المخطط الثقافي عنوة ، بل تقيم تصورها شاملاً للأهداف التي تستحق أن ننشدها ، وتسمى إلى الجمع بين ما هو حيوي في تراثنا لتصور به هويتنا التاريخية ، وما هو جوهري في ثقافة الغرب ، حتى نتكسب بالجمع بين الصيغتين صلاحية الوجود . ويؤكد المفكر المصري أن التوازن ظل سائداً بين هاتين الصيغتين إلى عهد قريب ، حتى انحلت أيدولوجيا الرفض التي ترمي إلى استرجاع الماضي ليكون حاضراً مثل الصوت الأعل . وهو يرجع هذه الظاهرة إلى ظروف تاريخية تتعلق بنقل عبء العصر وعجز الأمة العربية عن دفع ما قد ناءت بسطوته . يد أن المفكر المصري لا يلبث أن يكشف عن يقينه الجازم بأن الحطين المتوازيين لن يلبس أحدهما الآخر ، بل إن الغلبة ستكون لأصحاب الصيغة الجديدة التي تجمع بين الماضي والحاضر . ويتناقص زكي نجيب محمود عدة قضايا مهمة تتعلق بالدور الثقافي للأيدولوجيا ، بوصفها محصلة مستخلصة مما سبقها ، وموجهة لما يأتي بعدها . ويؤكد الكاتب التزام الوثيق بين الأدب المبدع من جهة ، والأيدولوجيا العالمة والمخاضة للأدب من جهة ثانية . ويرى أن جيل الرواد في الأدب العربي الحديث قد استغرقهم فكرة الحرية خلال العشرينيات وما تلاها ، على نحو انحلت به تلك الفكرة تبث إشعاعها في نتاجهم الأدبي كله . ولم تلبث هذه الفكرة نفسها أن تلوّنت بالمتطور الاجتماعي بعد منتصف القرن حتى الآن .

● ويطرح مجددي وهي تسأله الأساسي وأية أيدولوجيا ؟ دون أن يخفي حيرته . وهو كذلك يتعرض لتعريف كلمة أيدولوجيا ، بوصفها من الكلمات التجريدية ، التي كثيراً ما يجتم حول تفسيراتها الخلاف . وإذا كان بعض الباحثين يرى أن الاختلاف للذهني — الذي يستلزم ضرورة إعادة تعريف للمعال المجردة — له دوره في إثراء الفكر الإنساني ، فإن الباحث يدعو إلى تقاض صك الشعالات المثيرة التي تحاصر حرية الفكر ، وتزعم بفهم واحد لا يتعداه . ويتابع الباحث التطور الدلالي لكلمة الأيدولوجيا ، فزار يعود بها إلى الفيلسوف الفرنسي وألفون دى تراسي (١٧٥٥ - ١٨٣٦) بوصفه أول من تعرض لبحث كلمة أيدولوجيا ، حيث وضع كتاباً يقع في أربعة مجلدات (١٨٠١) أسماه وعناصر أو أوليات الأيدولوجيا ، وإن كانت كلمة أيدولوجيا قد ظهرت قبل ذلك (١٧٩٦) في محاضرة ألقاها الفيلسوف نفسه تضمنت نظريته عن الفكر الإنساني بوصفه عملية ناتجة من تحرك إحساسات الإنسان على صورة إدراك وذاترة وقدره على الحكم والإرادة .

ومع أن دى تراسي كان يبيّن من وراء بحث كلمة أيدولوجيا أن يصل إلى ما تصوره وعلمياً للأفكار يعني دراسة الأفكار ومعانيها وفقراتها ، غير أن ذلك قد ووجه من قبل نابليون وأصحاب الفكر للمحافظ والداعين إلى الفكر المطلق هجوم عنيف ، بدعوى أن هؤلاء الأيدولوجيين يقيمون نظريات سياسية واجتماعية ، لا على أساس الواقع وحقيقة الطبيعة البشرية ، ولكن على أساس نظرية تجريدية وهمية ، تفترض قدرة العقل البشري على الاستقلال بإرادته ، وتنظيم حياته الاجتماعية والسياسية .

وما لبث معنى كلمة أيديولوجيا أن اتخذ شكلا جديدا على يدى كارل ماركس وإنجلز ؛ فقد عرفا الأيديولوجيا في كتابها والأيديولوجيا الألمانية بأنها نظام للأفكار الباطنة التي لا تتصل بمضمون ثابتة ، فضلا عن كونها محولة لتبرير السيطرة الطبقية على بقية المجتمع . ولكن كارل ماركس يعود فينفرد بتعريف للأيديولوجيا حين يصفها بأنها وليدة مجموعة معينة من المصالح الاقتصادية ، طبقية أو جامعة محددة ، سواء كانت حاكمة أو غير حاكمة . ويأتى لينين فيضيف بعدا آخر لمعنى الأيديولوجيا وهو يتناقش في كتابه «المادية والنقد التجريبي» فكرة ارتباط الأيديولوجيا بمصالح طبقية معينة ؛ فقد وصف لينين الماركسية ومجموعة المثل والأفكار التي تستند إليها الطبقة البروليتارية ، بالأيديولوجيا العلمية . ويتبع الباحث تأثير هذا المفهوم على المفكر المجري لوكاتش ، والإيطالي جرامشي ، كما لا يخفى الحيرة المتجددة التي تتناوب المفكرين الماركسيين عندما يميزون بين ما يسمى بالمعلم اليقيني والأيديولوجيا بوصفها منهجا فكريا منتزعا عن علاقات اقتصادية معينة في مجتمع ما ، قد ترتبط بمصالح طبقية أو جماعة ، أو قد تعود إلى ما أسسه المفكر الفرنسي لويس ألطوسير وفتيلا لتلك العلاقات الخيالية التي تربط الأفراد بطروفيهم الحقيقية في الحياة . ويشير الباحث إلى وجهة النظر التي تعارض المفهوم الماركسي للأيديولوجيا ، فراه يبعثنا عن كارل ما نهايم - أحد أقطاب علم الاجتماع في ألمانيا - واعترافه على النظرية للماركسية للأيديولوجيا ؛ إذ إنها لا تميز بين الأيديولوجيا الخاصة بالفرد ، والأيديولوجيا الشاملة الخاصة بزم من أو جماعة ما . ومع ذلك فإن ما نهايم يذهب إلى أن كلا النوعين رهن بالظروف الاجتماعية للفرد والجماعة .

ويعود الباحث في نهاية مقاله إلى الحيرة التي بدأ منها ، وهي حيرة وليدة لكثرة التعريفات والتفسيرات المطروحة لكلمة أيديولوجيا . ثم نراه يشهد - أمام سبيل الأيديولوجيات الذي يروج به الفكر في القرن العشرين - هل في المكان أن يقوم العالم النامي - وهو يخوض معارك حركات التحرير - باستيراد أنماط أيديولوجية ؟ ألا تعد الانتفاضات القومية التحريرية أيديولوجيات في حد ذاتها ؟ وبعد أن يتناول هذين التساؤلين بالتوضيح ، يعود للتساؤل من جديد فيقول : أنصح الآن غيرون بين الأيديولوجيات أم تابعون لأصالة معينة ؟ واية أيديولوجيا وحيق ولماذا ؟

● وإذا كان كل من الباحثين السابقين قد اقترب من مشكلة الأيديولوجيا بمنظور فلسفي وتاريخي عام ، فإن عز الدين إسماعيل يقاربه من الجانب اللغوي المحدد ، في بحثه عن أيديولوجيا اللغة ؛ إذ يكشف عن تقدم الظاهرة اللغوية وتشابهاها باعتبارها اضطرابا ظاهرا في حياة البشرية ، ومن ثم يتعرض لمجموعة من القضايا الأساسية المرتبطة بالتصورات والقوانين الكلية التي تحكم هذه الظاهرة ، فيها يمكن تسميته بأيديولوجيا اللغة . وتتمثل أولى هذه القضايا باللغة ذاتها بوصفها نشاطا فعالا يقع في قلب الحياة ، وليست مجرد مرآة تنقل الحياة أو تعكسها . ولا يقتصر هذا الوجود اللغوي على العالم للمعاني الحاضرة فحسب ، بل يمتد إلى العالم للمحتمل كذلك . والقضية الثانية التي تناولها الدراسة تتعلق بالممارسة العملية للخطاب اللغوي حين يكون تحقيقا لذلك النشاط الفعال ، بدءا من الخطاب الأسطوري في شكله الاستعاري أو للجأزي القديم ، وانتهاء إلى الخطاب اليومي .

وتستغل الدراسة إلى قضية ثالثة ذات شقين متلازمين هما وضعية اللغة بوصفها عملية عقلية من جهة ، ونشاطا اجتماعيا من جهة أخرى ، تشكل الظاهرة اللغوية من خلالها ، وتقوم بتشكيل الوعي الإنساني في الوقت نفسه . وتعرض الدراسة للنظم الفرعية لحل هذه الظاهرة وكيفية تكوينها للنظام العام ، وذلك بهدف تحديد معنى أيديولوجيا اللغة وما تميز به من تشابك وتعدد ، مجتهدا بانسائها أفقيا على مساحة المجتمع البشري ، ورأسيا على مدى التاريخ الإنساني .

وإذا كانت هذه الدراسة تهدف إلى تحليل الظاهرة اللغوية بوصفها أيديولوجيا في ذاتها ، فإن هناك مبحث آخر مكمل لهذا الجانب هو لغة الأيديولوجيا ، وهو مبحث لا ينفصل عن المبحث الأول ، وتشير إليه الدراسة بوصفه مشروعا لدراسة مكتملة .

ويتمنى الباحث إلى الالتفات نحو جانب مهم من أقوال طائفة لا تنحصر في زمرة المشتغلين بالعلوم الإنسانية ، حتى وإن لم يستندوا إلى تحليل علمي أو منطقي . وتتمثل هذه الطائفة في المشتغلين بإدعاء بوصفهم أكثر الناس على الحديث عن أداتهم الإبداعية وهي اللغة ، وعن موقعهم منها ، على أساس أنهم أقرب الممارسين لها وأشدهم معانة لها والتحاميا بها ، وتخص الدراسة كتابا عربيا معاصرا تتخذة نموذجاً للوعي الأدبي البدع من اللغة وهو يحيى حتى . فظلم تحليلا كاملا لفهم الكتابة كما يتجلى لديه .

● وتبرز دراسة كمال أبو ديب «الادب والأيديولوجيا» أهمية المقولة الرئيسية في أعمال ميشيل فوكو من حيث كشفها لعلاقات القوة ، والارتباط بين القوة والمعرفة ، ولآلية السلطة وسيطرتها على نسج الحياة الاجتماعية ، وللتكوين الفكري والنفس للفرد . وإذا كانت الأيديولوجيا ترتبط بعلاقات القوة ، والفران القوة بالمعرفة وإنتاج السلطة ، فإنها ترتبط بشكل وثيق بسلطة طائفة أخرى هي سلطة الإنشاء . ويرى الباحث أن أعمال فوكو قد استطاعت أن تبارو الطبيعة السياسية للحياة البشرية بصورة لا يعادها من حيث الأهمية سوى كشف كارل ماركس للطبيعة الاقتصادية للوجود البشري ، ويرى أن العلاقة بين الكشفيين علاقة جدلية . كما يربط الباحث بالإضافة إلى ذلك علاقة الأدب بالأيديولوجيا في التوجهات للماركسية والوجودية والنيوية وما بعد النيوية ، وفي نظرية التفكيك ونظرية التأويل ، مركزا على لغوية الحياة الإنسانية ، على أساس أن طبيعتها الاقتصادية والسياسية والأيديولوجية لا تتحقق إلا باللغة وفي اللغة ؛ إذ إن كل كتابة إنما هي فعل لغوي ، والفعل اللغوي - في أبعاده كلها - فعل اجتماعي ، ولذلك فهو فعل أيديولوجي . وتأسيسا على ذلك ليس بوسعد أن نذكر علاقة الأدب بالأيديولوجيا إلا من منطلق الفهم الدقيق لعلاقة اللغة بالأيديولوجيا ؛ فاللغة إنشاء ، وكتلة من التصور الشكلية للجدد الأول للأيديولوجيا .

ونقاش الباحث أهم الأعمال التي تناولت العلاقة بين الأدب والأيدولوجيا من خلال المنظور الذي حدده في بداية البحث ، مستخلصا عددا من الأسئلة ، ومترجما عدة مسارات ممكنة لتطوير نظرية في النقد الأدبي ، تقوم على أساس أن الإنتاج الأدبي لا يعد تجسيدا لفكر الطبقة الحاكمة كما تؤكد الفكرة الرئيسية للماركسية ، بل إن الأدب الرافض ، أو الفكر المعارض بشكل ، مكونا لا يمكن إغفاله ، يتميز بعلاقاته الصدامية مع فكر الطبقة الحاكمة . وتتشابك عبر المواجهات بين مدين التحيز آليات تمديد أو تحوير ، أو نقض واستبدال ، أو تطوير للنشأ السائد . ويؤكد الباحث أن المكون الأيدولوجي للنص لا يظهر فيها بعينه الكاتب أو يبرع عنه من منطلقات عقائدية ، بل يتجلى في خفايا التكوين النصي ونظام العلاقات بين جزئياته ، أو فيها بضمه النص . وبعد انتقال العملية النقدية من رصد المكون الأيدولوجي على مستوى الإفصاح إلى مستوى الإضمار من أهم التطورات الجارية في الدراسات النقدية المعالية . ومن ثم يطرح الباحث جملة مؤشرات مبدئية لفرازة أيدولوجية للعمل الأدبي ، ويناقش بالإضافة إلى ذلك بعض المفاهيم الأساسية في النقد الحديث مثل مفهوم الوحدة والقيمة . ويتجسم بحثه بتحديد وظيفة النقد في علاقته الصراعية مع النص السلطوي وكشف تناقضاته من ناحية ، والنص القصص وتجليات إمكاناته من ناحية أخرى ، ميزا أهمية الأدب في التعبير عن المستويات السياسية والاقتصادية والثقافية ، ومعترفا في الوقت ذاته بصعوبة الإجابة عن التساؤلات المثارة حول طبيعة هذا الدور ، وكيفية نشأته ، ومدى تأثيره في المجتمعات المختلفة .

● ويتتبع بنا محمد بن الكرومي من التطوير اللغوي والأدبي ، إلى بحث علاقة النقد الجديد - هل وجه التحديد - بالأيدولوجيا ، إذ يرجع الباحث ظهور النقد الجديد في فرنسا إلى الجدل الذي احتدم بين ريمون بيكار ورولان بارت ، حول الدراسة التي قام بها الأخير عن جان راسين . وقد تركز الخلاف بين بارت وخصومه فيها فذهب إليه من تفرقة بين النقد الأيدولوجي - بوصفه الذي يواكب العصر ، وبغيد من تقدم العلوم الإنسانية في جميع فروع للفرقة - والنقد الجمالي أو الوهمي ، الذي ينحصر اهتمامه في تحقيق النص الأدبي ، وإثبات المصادر والوقائع الأدبية ، على طريقة « لانتون » .

وشير الباحث إلى ما أسهم به لوسيان جولدمان في ميدان النقد الأيدولوجي ، من خلال منهجه الاجتماعي ، الذي حاول به إدراك المعنى الشمولي للعمل الأدبي ، ذلك المعنى الذي يوفر للعمل الأدبي أو الفني - في توازنه مع رؤية الوجود لدى الكاتب - شكله العام ، ويضفي عليه توازنه واتساقه . ولقد طبق جولدمان منهجه ذلك في دراساته : « الإله الحفي » و « فلسفة كاتس » و « سوسيولوجيا الرواية » .

ويبدو أن الاتصال الصريح المباشر بين أيدولوجيا الناقد وموضوع بحثه ، كما تمثل في منهج جولدمان ، كان وراء الاهتمام الذي أبداه بعض تلاميذه في تحليل العمل الأدبي نفسه إلى عناصره الناعلة ، وإعادة تجميع هذه العناصر على شكل نسق دلالي معبر ، قبل الإغراق في تحليل الرؤية الأيدولوجية الحاملة للعمل الأدبي . وربما كانت محاولة جوليا كرسيفا في مجال ما يسمى « السيميوطيقا النصيلة » أو الدلالية ، من أصعب المحاولات في هذا الصدد ، التي تتنقل كذلك من منظور الأيدولوجيا الماركسية ، وإن كانت تتم في إطار قرابة منهجية معاصرة ، تعتمد على تركيبة فريدة ، ينصهر فيها التحليل النفسي الفرويدى ، والتحليل الاجتماعي الماركسي ، مع البناء اللغوي . ولقد غُثِّلَ منهجها في كتابها « أنطون أرتو » . ومن ناحية أخرى فإن المناهج « الفينومينولوجية » أو الظاهرية قد عدت من عوامل التجديد والابتكار في مجال النقد الجديد ، فضلا عن اعتمادها على خلقية فكرية وأيدولوجية واضحة . ولا يغوت الباحث أن يشير إلى غلبة النزعة الفلسفية في هذه المناهج عند تفسيرها للعمل الأدبي ، والاهتمام بإبراز عملية الحائق الفني واتصالها بحرية الفنان وذاتية ، على حساب التحليل الكألي للنصوص الأدبية ، وتحديد خصائصها الدلالية والتعبيرية . ففي حين يتم سارتر بتحديد « المشروع » الخيالي الذي يحق به الكتاب ذاتية من خلال العمل الفني ، ترى جاستون باشلار يتم إبراز دوره بوصفه قارئا ذوقا ، يقدم إلينا انطباعاته وأحلامه أمام النصوص الشعرية التي ينبثق له الوجود من خلالها في صورة فريدة ، تعتمد أساسا على المشعة والانبهار .

ويبدو أن إسهام المدارس النقدية الأيدولوجية لم يكن الإسهام الوحيد في مدرسة النقد الجديد ، فالباحث يتنقل بنا إلى مدرسة « المحسوسية الأدبية » التي ولدت على يدى رولان بارت ، عندما قام بدمج منهج اللغويات البنيوية ، بمفاهيمه التحليلية الماركسية ، بما أدى إلى طرح موضوع الكتابة ، والنظر إليها بوصفها الإشكالية المحورية التي تتحدد في ضوءها ماهية الأدب . ثم يعرض الباحث بعد ذلك لدراسات تودوروف في البويطيقا ، والمشروع الفريدي ، والجراما تولوجيا ، الذي أخذ يدهي إليه جاك دريدا ليجاوز الظاهرية والبنيوية . وفي النهاية يرى الباحث أن عناصر الظاهرة الأيدولوجية تتعدى طبيعة الخطاب النقدي والأدبي معا .

● ويندمج سلك ميومن الأدب والنقد بعرضها على إشكالية ما يسميه « الدلوجية » ، ليدرس في بحثه العلاقة الوثيقة بين الأدب والأيدولوجيا ، ويرى أننا لا نكاد نتصور أدبا ينقسم بذاته عن هذه الألوجية ، إذ إنها حور الارتكاز في كل تعبير أدبي ، حتى على مستوى الأنواع الأدبية المتحدثة ، وتفسيراتها النقدية ، كالأدب الملحن ، وما تحت الأدب . . . والادب . . . ويصني الكاتب - بعد مناقشة عدة تعريفات للدلوجية - إلى أن معناها الحديث يتحدد بالأيدولوجيا العلمية ، وهناك ما يعرف بالأيدولوجيا الوظيفية التي تتصمق في بحث قضية التحفظ والتقدم ، فضلا عن المفهوم العام للأيدولوجيا بوصفها علم المعرفة أو علم الأفكار ، وتتمتع بخصوصيات الأنماط والخصائص العامة . ويؤكد الباحث أن تزاوج الأدب ، بما هو إبداع ، والألوجية ، نظير تزاوج الروح والجسد ، وتبدأ العلاقة من الأدب المبدع نفسه ، بوصفه كائنا اجتماعيا له مبادئه وقيمه ومثله وأخلاقه ، بل له تكوينه ووعيه . ومن هذه العوامل المؤثرة تنطلق عملية الإبداع ، الأمر الذي يجعل هذا التزاوج قدرا لا مفر منه ، في حكم المعقولة الإبداعية وشروعها دون فرض أو إلزام . وبشكل الوصي بهذه العلاقة بؤرة الاهتمام ، بشرط ألا يكون وعيا زائفا من قبيل الشقاق والتدليس ، وتزكية الأوضاع المعهنة ، بل الوعي الذي يشد تثير المآكل ، واستبصار شأفة الظالم ، وتقليص الفوارق الطبقية ، وفتح المجال لتكافؤ القرصى ، ومن ثم فإنه يبرز ألوجية ثورية ، إذا التحمت بعناصر الإبداع

الأخرى ، فإنها تحقق نصرا عظيما في دنيا الإبداع الفنى . ويناقش الكتاب أفكار الفئتين يتصورون خلو الأدب من الألحوجة ، مشيرا إلى مقال الأدب والتلفذ للناقد الألمانى فرانس هومان ، كما يناقش إجابات عدد من المبدعين الذين شاركوا في استجواب خاص لمجلة « فصول » ليؤكد أنه لا يمكن فصل الأدب عن مطبوعه الألوحي .

أما في مجال النقد فإليها يرجع أن التعامل الأدلجي مع الأديب أسماء إليه من مختلف الوجوه، وأضر به أيما ضرر، تماماً كما أضرت الأدلجية المعبر عن طريقة غيرية ولا عوفية بالإبداع والفن. ويتناقل الكتاب في هذا الصدد الأدلجية للماركسية مشيراً إلى ما فيها من دجلية تحيل الأدب والتي إلى آلة معقدة لا روح فيها. ويرى الباحث أنه كي تنفك في وجه دعاة تعزيب الفن والإبداع، يتسهمون وإحسانهم في الموضوع ما ليس منها، لا بد من أدلجية تقدم تصوراً عاماً للكون والإنسان في أقصى أبعاده الممكنة، تتميز بالعمق والمرونة

● وإذا كان صاحب مقولة الألدوجة قد انتهى كل رابعا إلى رفض الماركسية في النقد، فإن رمضان الصباغ يحمل في بحثه عن « الماركسية والانتهازية » مجموعة من المفاهيم الجمالية التي تربط بين الفن والمجتمع، وتؤسس العلاقة بينها على نظرية الانكسار، دون تفرقة بين حقبة وأخرى. ومع أن هنري لوفاتير يقول بأن الفن ليس إيديولوجيا - وإن له عتمى إيديولوجيا سياسيا بغاوت حظه من الوضوح والوعي من حالة إلى أخرى. على أن الفن - لدى الماركسيين - وسيلة للسيطرة على الواقع، ومن ثم فهو وسيلة للتنوير، والفتان بالعبث والوقوف في صف التقدم، ومساندة السياسات الصاعدة؛ إلا أنه ليس معلقا في واقع المجتمع الطبيعي، بل يفتي بالضرورة لعقبة اجتماعية محددة، تلزمه بمواقف تتسق مع أيديولوجيتها. أما مفهوم الانتهازية وحلوه - بعد ذلك - فلم يكن واحدا عند الماركسيين كافة، بل اختلف من كاتب إلى آخر، وتأثر بملاحة كل واحد منهم بالسلطة أو الحزب، فالانتزاع يصل في الغالب إلى نوع من الروتينية الذي يفرط الحزب أو مؤسسته على الفنان، أو يصل إلى أحيان أخرى إلى التعبير عن التحرر الإنساني في معناه العام - كما يرى ترويتسكي - في الأروق في منتصف الطريق، كما فعل الملحنون والسوييتزيون الهولنديون، الذين انتقدوا بوليفيا والديكتاتورية والستالينية - لكنهم ما يزالون يصرون على الالتزام الحزبي.

والالتزام في الماركسية لا يفرق بين الفنون والأجناس الأدبية المختلفة ، فللماركسيون بالرغم من اعترافهم بأن الشعر لمط خاص من الإبداع ، يربطه بمرسوسين بالعلم والخيال والتأمل والنسجى ، فذهب لا يفرضونه من الالتزام ؛ لأن الشاعر - كتبه - كتبه - كتهره من الفنانين - اجتمعي ، يمتلك القدرة على الفعل ، ومن ثم فهو ليس عابداً ، ولابد أن ينحاز إلى إحدى الطبقات المتصارعة . والالتزام الاشتراكي اعتنق طروحات الطبقة العاملة الصاعدة التي تنقسم إلى التجمع البروليتاري ، ودرجات البحث إلى أن الحل في الماركسيين ما يقف عند هذه الحدود ، بل انسحب أيضاً على تقديمه للتحركات التي لا تقوم على أساس الواقعية الاشتراكية ؛ إذ نجد بينهم من يقلل الواقعية النقدية والرومانسية الثورية ، بل ينشر بينهم على من يستوعب مكشبات الفن المعاصر تلك ، ويوسع من نطاق الواقعية لتشمل اتجاهات الحداثة ، مما يعني معه أنه نحلر في التعامل مع المفاهيم الجمالية للماركسية من الوقت الموضوعي الذي يؤكد وجود علم جلال ماركسي موحد يشمل جميع تلك الاتجاهات .

● ثم نأى إلى مجموعة الدراسات ذات الصبغة التطبيقية فتفتح فيها لنجد ما مولانا في المجموعة النظرية السالفة . فنبدا بمقال عزت قرق و رحلتان » الذي يدور حول رحلتين تاريخيتين ، حشاشا في القرن الماضي ، في أوائل عصر النهضة ، متخذنا من قراءة الكائنين ، اللذين وصفوا الرحلتين وسيلة للكشف عن المحتوى الأيديولوجي الكامن في الكائنين . والأيديولوجيا في منظور الباحث هي قصد الكاتب وما يقوله صريحة ، وما لا يقوله ، أي ما يقوله ضمنا ، مما قد يصعب في حالات معينة أكثر دلالة من الصريح الملن .

والرحلة نقلة ، ورحيل في المكان والزمان معا ، وللمكان هو مكان الآخر أو الثقافة الأخرى . والمجتمع والثقافة كائنات زمانية بالضرورة ، ولذلك فإن فهم الحاضر يعني فهم الماضي ومعرفته ، استشرافا للمستقبل . وليست الرحلة معرفة بالآخر ، وإنما هي معرفة به في إطار الكل ، ومن ثم فالرحلة الجيدة معرفة بالكان الجديد ، وبالمكان الذي جاء منه المرحل ، الذي يجعل دائما على كتفيه مكانه الأصل ثقافيا وأيديولوجيا ، كما أن التبرج عن الوطن إعادة اكتشاف له في كليته ، بعد أن كان يغير المرحل بجزيئته . والفنان أو الرحال دائم بين الحاضر والماضي ، والماضي هو المكان ، ولذلك فهو ، نقلة بين اثنين أو صميمين وثقافتين .

ومن هذا المنطلق يبدأ الكاتب قراءة رحلة رافعة من كتاب «تخليص الإبريز في تلخيص باريز» ورحلة عبد الله فكرى وولده أمين فكرى في كتابها «إرشاد الأتاليا إلى حاسن أوروبا» ومقارنة بين الوضع الواقعي لكلها، ومن ثم الوضع الطبقي الذي يتمنى إليه المؤلفون الثلاثة، كشفاً عن تدرج الأدبولوجيا في الكتابين، وعلاصها بالوضع السياسي والاجتماعي.

● وقريب من هذا التناول الفكري لتجاذب أدبي معين ما تقدمه نهاد صليحية في بحثها عن « المسرح بين النظرية الدرامية والنظرة الفلسفية » ، إذ يدور حول علاقة الأيديولوجيا بالدراما . فتمضي الباحثة في البداية لأسباب سطوة النظرية الدرامية الأسطورية على المسرح ليرتقي حتى القرن العشرين ، وتزرى أن السبب الجوهري هو تشابه الأيديولوجيا التي يبلطت النظرية الأسطورية للدراما مع خلاصة الأيديولوجيات التي تتلها حتى بداية القرن الحاضر . ثم تشرع الباحثة بعد ذلك التحليل الجفري في النظرية الفلسفية التي أتت به التجارث المحدثه ، سواء تلك التي ركزت على اللغة مثل التحليلية والرومسية لظيفية ، أو التي ركزت على الفعل مثل الوجودية والماركسية . ثم يتعرض البحث للنظرية الأدبية التي تمخضت عن تلك التفاسير ، وللإختامات الدرامية في النظرية الأدبية للدراما الماركسية . وتختتم المقالة إلى نتيجة أساسية ، هي أن تقاسم سيطرة أرسطو على المسرح الأوربي ، بعد توطئتها وتماثلها بحد تقاضى سيطرته على كافة الفنون .

● ومن للمرح بوصفه جنساً أدبياً ، يتغلغل محمد الباردى إلى « الحطاب الروائى بين الواقع والأيدولوجيا » فيختار لبحثه الرواية ، لأنها في تقديره تمد من الأجناس الأدبية المستحدثة في الأدب العربى ، ومن ثم فإنها قد ارتبطت شكلياً بإجازات الرواية الغربية ، ومع ذلك فهي تبدو أكثر الأجناس الأدبية على تمثل الواقع الاجتماعي ، وعلى تمثيل إشكالية علاقتها به . والكتاب يعتمد نظرية للمدرسة الألمانية في « التفسير » ومنهجاً في معالجة موضوعه . والمنطلق - في هذه النظرية - أن القارئ ، سواء كان ناقدًا أو قارئاً عادياً أو أديباً جديداً ، يتوقع من العمل الأدبي إجابة عن سؤال يريد ، بشكل أو بآخر ، أن يعثر عليه . وأن صورة التمثيل والتقبل للآخر الروائى نجدتها مرسومة - في أغلب الحالات - في الأثر نفسه . لهذا ، فإن التمثيل يقوم بدور أساسى في توجيه الحطاب الروائى ، يمكن من خلال تحليله أن نتطرق إلى مقاربة اجتماعية للحطاب الروائى .

وإذا كانت القراءة النقدية تعنى التأويل ، أو « ملء المجال الأبيض » في العمل الروائى ، فإن أغلب الآراء الصادرة عن هذا التأويل عبر قائمة في النص يقدر قطعا في ذهن القارئ ، فالتأويل لا يستطيع دائماً أن يتجرد من خلفيته الأيدولوجية . والنقاد العرب يصر على المفهوم الوظائفى للرواية ، لكن هذه الوظيفة نفسها تختلف من ناقد إلى آخر على حسب الانتباهات العقلانية ، والتصورات السياسية للحياة والجموع ، وبذلك تؤثر تأثيراً مهماً على عملية التفسير والتأويل . فتعامل الناقد إذن مع تعامل أيدولوجى وسياسى في غالب الأحيان .

ولا يكاد يختلف القارئ المعاصر عن القارئ الناقد في هذا ، فمن خلال استجواب أعده الكتاب ، وجد أن القارئ العربى يريد أن يوظف الرواية في خدمة قضايا الإنسان العربى المعاصر ، بمعنى أنه يتطلع أن يجيب الرواية عن تساؤلاته الشخصية حول المرحج - الواقع ، وتقويمه في الحالة الراهنة ، والرغبة في تجاوزته عن طريق التصورات الفكرية أو الأيدولوجية . وإذا كان كل كاتب يكتب على ذهنه - من وهى أو غير وهى - صورة قارئه ينتظر منه إجابة عن سؤال فإنه لا يمكن الفصل - على مستوى السؤال والجواب - بين المرحج والأيدولوجيا .

أما على مستوى علاقة الإبداع بالمرجع فإن كثيراً من كتابتنا يترجمون أنهم يعكسون الواقع بالمطابقة الآلية بين الممثل والمتمثل ، غير أن الفاصل الزمنى ، مهما قصر ، يجعلهم يتحولون عن المرجع - الواقع بصورة جدلية مرتبطة أساساً بتفاعلهم الحبورى والأيدولوجى مع الثقافة الراهنة ، فالمعلقة إذن علاقة تجاوز أيدولوجى . وقد لاحظ الكاتب أن إشكالية الروائى العربى المعاصر ، مهما انحلت مطلقاته ، هي إشكالية الحرية . وهذا ما يجعل الحطاب الروائى ، حتى الآن ، ليس خطباً طبياً ، ويظل المستوى الأيدولوجى فيه مجرد طموح فردى لا غير . ثم يطرح الباحث قضية التواصل بين البنى الاجتماعية في الواقع العربى والأشكال الروائية من منظور العلاقة بينها وبين الرواية الغربية عبر تطورها التاريخى ومذاهبها الفنية المختلفة ، ثم يفسر أمام القراءتين : أحدها عد الشكل الفنى تطبيقاً ، جيداً أو رديداً ، لأشكال سائدة في مراحل تاريخية متتالية ، وأن الجنس الأدبى الجديد غيرهما حالياً لإفراز أشكاله الفنية ، وانتهابها يقوم على أساس أن تجربة قرابة قرن من الزمان لا بد أن تكون إفرازاً للمرحج ، وأن النقد الاجتماعى عندنا غير قادر حالياً على تحليل هذه الصلة الوثيقة .

● ونفى عمار بلحسن في مقاله « ما قبل بعد الكتابة » في تحليل علاقة الأدب الروائى بالأيدولوجيا ، فيذكرنا بأن هذه العلاقة إنما هي من تقاليد النظرية الماركسية ، وهو بذلك ينهنا إلى المجرى العلمى الذى فجرت فيه هذه الإشكالية ، وإلى طبيعة المفاهيم التى استخلصت ليث تلك العلاقات وتفهمها . ويرى الباحث أن الدراسات السوسيولوجية تجد نفسها في منطقة تقاطع بين مختلف المناهج والتصورات العلمية والمثالية ، وحقل صراع معرفى وأيدولوجى . فانتلاقاً من التحليل الماركسى للأدب ، ووصولاً إلى الدراسات التجريبية واللغوية والبنوية ، يجد الباحث نفسه في هذا الميدان فوق صحراء من الرمال المتحركة ، وما يفرى به من انزلاقات ، كالانزلاق نحو نظرية الانعكاس الآلية ذات كالت صعبية التحليل وأخطاره على استخراجه على المستوى النظرى والمنهجى ، وما يفرى به من انزلاقات ، كالانزلاق نحو نظرية الانعكاس الآلية ذات النزعة الاقتصادية ، أو نظرية استقلال الأدب عن المجتمع والأيدولوجيا عند أصحاب النزعة الإرادية .

ونخلص الكاتب من تحليله للمناخ المثالي والمثالي إلى القول بأن الكتابة الأدبية تقوم في مجمل أشكالها بتنظيم الأيدولوجيا ووضعها في شكل جديد هو النص الأدبى ، وهذا النص الذى يمد - على حد تعبيره - أيدولوجيا أدبية ، تمشى على رجليها وتتجول في الأسواق وتقيم تحف العلاقات الاجتماعية من حب وصراع وغيرها . ومن ثم فإن كشف علاقة الأدب بالأيدولوجيا يقتضى تحليلها ولق ثلاث أطروحات : فالنص الأدبى كتابة تنظم الأيدولوجيا وتفهمها بنية وشكلاً وتتبع دلالات جدلية متميزة ، كما أنه يقوم بتحويل الأيدولوجيا وتصويرها ؛ الأمر الذى يسمح باكتشافها وإعادة تكوينها ، وأخيراً فإن العمل الأدبى يتضمن عناصر معرفة خاصة بالواقع ، تختلف عن المعرفة العلمية . وهل هذا الأساس يرى الباحث أنه يمكن دراسة الأيدولوجيا التى يتجها شكل خاص من الأدب هو الرواية ، وهذا ما يقوم به الكاتب في الجزء الختامى لمقاله مستعيناً بالفكر لينين وجرامشى ولوكاتش وجولمان على وجه العموم .

● ويختار عصام بى رويتين ريتين هما « قنديل أم هاشم » و « موسم الهجرة إلى الشمال » ليعمل من خلالها ما يطلق عليه « أيدولوجيا المصالحة » . ويعد الكاتب مفهومه للأيدولوجيا على أنها نظام من الأفكار التصورية ، يمكن خلف السلوك الاجتماعى أو الثقافي ، ويعتمد مساره وديناميته ، وهدفه في الحاضر والمستقبل معاً . وأن الكاتب يث أيدولوجيته في ثنايا العمل الأدبى على مستويين كلياً - ويرى الباحث أن قضية « التعلق » ، أو « الملتصق بالحضارى » الذى وقع الشرق فيه كان مدار الاهتمام الفكرى والأدبى في هذه المنطقة منذ

ما يزيد على قرن ونصف قرن من الزمان ، وكانت الرحلة إلى الغرب ، والاحتكاك المباشر بنمطه الحضاري أحد مجالات طرح هذه القضية الحبرية ، مما استقطب في ثلاثة مواقف تتراوح بين التسليم الكامل والرفض المطلق ومحاولة الاستيعاب والحوار بحسن تفدى ينطلق من العقيدة الإسلامية أو على أسس إبنيولوجي آخر .

ويرى الكاتب أن رواقى « قنديل أم هاشم » ليحيى حتى (١٩٥٤) ، « و موسم الهجرة إلى الشمال » للكاتب السوداني الطيب صالح (١٩٦٦) ، ثلاثان مستويات الصراع الذى يجره من يسافر إلى أوربا . فحمة صراع يدور على مستوى « الصدمة الحضارية » في أول لقاء بالنمط الغربى ، وهو صراع ليس مع « الآخر » - أوربا - فحسب ، بل يكون أيضا صراعاً للذات مع نفسها بوصفها عتلة لنمط حضارى غلاف ، وتكون النتيجة دائماً محاولة للتوافق مع « الآخر » ، عن طريق إحلال وليداع وإزاحة مستمرة . غير أن صراعاً ينشأ حينئذ مع هذه المحاولة للتوافق ، ويكون - مرة أخرى - للذات مع نفسها ، لا يحيل تاريخ علاقة الآخر بالذات الحضارية من مواجهات ضارية ، لم تكن شريفة الأهداف أو الرسائل ، فتقع الذات - التنمية حضارياً إلى النمط المتخلف المظلم ، التى تغربت بفعل النمط الحضارى المتقدم - في مأزق مصيرى تسأل نفسها معه : كيف تقبل الولاء حضارياً لمن يسعى إلى تدمير الجماعة الحضارية التى تنتمى بجلودها إليها ؟ لتكون الإجابة نوعاً من « المصالحة » مع واقع هذا النمط الحضارى الجديد ، أو حتى نوعاً من « الحلم » أو « الأمل » فى أن يتغير أحدها ، لينشأ بدلاً من المواجهة .

أما للمستوى الثالث من الصراع فيكون مواجهة تقع بين « الذات » التى تنتمى حضارياً إلى « الآخر » والجماعة التى تنتمى إليها ، عند العودة ، بعد رحلة التغيير والاحتكاك المباشر بها . حينئذ تواجه الذات نفسها وقد صارت من جديد إلى الغربة الحضارية في إطار جماعتها الأصلية ، وقد أصبحت لا تنتمى إليها حضارياً ؛ كما تواجه جماعتها فى محاولة تغييرها ، والحل - مرة أخرى - بظن نوعاً من « المصالحة » مع قيم الجماعة أو بعضها ، تملاً بالاتجاه ، وضماناً لاستمرار محاولات التغيير . هذه المواقف تجسدها الشخصيات الأساسية في « قنديل أم هاشم » و « موسم الهجرة إلى الشمال » ، ففى حين ضاع مصطفى سعيد نهائياً فى الحضارة الغربية التى انتهت به إلى تدمير الآخرين ثم تدمير ذاته ، فإن بطر « قنديل أم هاشم » وراوى موسم الهجرة . . يصلحان ، يصلح الأول مجتمعه بما فيه من عقائد فاسدة ، وما فيه من كسل وتراخ ، ويصلح الثانى الحضارة الأوربية ومجتمعه التقليدى معاً . وإذا كان الخلف العرى - مثلاً فيها - يصلح مجتمعه أملاً فى أن يقبله ، ويقبل التغيير على يديه ، ويصلح « الآخر » أملاً فى أن يكف يده عنه ، أو يتيح له الفرصة ، للتقدم والتطور ، فإنه وإمعن في ذلك كما يقول الكاتب ؛ لأنه يضمن في سبيل هذه المصالحة بالصدق الذى يؤكد أن التغيير لا يتم بمجرد الأمنيات ، بل بالمواجهة الحامسة والنهائية لقضية التطور ومتغضيات التقدم .

● وتتقلد بنا أمانة رشيد إلى فضاء تفدى آخر في دراستها عن « رواية الأرض بين القيمة وعلاقة الزمان بالمكان » فتركز بحثها في رواية « الأرض » على أساس أنها نوع روايتي ، وتلاحظ الكاتبة أنه بالرغم من كثرة الروايات التى تدور حول الأرض ، فإن تاريخ هذا النوع الروائى قريب نسبياً ، ويميز الفلاح في كثير من هذه الروايات في صورة الرجل القاسى التفتى الماكتر . وفيما ترى الكاتبة لنا أننا نستطيع أن نطلق على الروايات التى تدور حول الأرض نوعاً روايتياً ، على أساس أن هذا المفهوم ينطلق من وجود رقعة أرضية ، سواء كانت في الحقيقة أو في الخيال ، ومن ثم يتحرك الحدث الروائى عبر إبنيولوجيا للأرض . وتتولى الكاتبة عرض مقولاتها من منظور خطاب تفدى محدد ، يرفض التحليل الشكل ، ويتبنى نمطاً من الممارسة النقدية يسعى إلى الكشف عن الأيديولوجيا ، بوصفها علاقة أساسية عضوية ، وليست مجرد جملة معطيات خارجية . وبعد أن تنتهى الباحثة من تحديد أسس خطابها النقدي تمجد إلى تحليل ثلاث من روايات الأرض هي :

١ - الأرض لإميل زولا .

٢ - عقائد الغضب لمجون شتاينيك .

٣ - الأرض لعبد الرحمن الشوقاوى .

فقدسرها من خلال عناصر ثلاثة أيضاً هي المكان الدال ، والزمان والتاريخ ، والأيديولوجيا والقيمة ، فتقوم بصهر متميز لمقولات مشيرى ومزمان ، وباختين وكلود بريفوست ، في محاولة لخارج جهز إجرائى قادر على تحليل النص القصصى ، وجدير بلهز الأيديولوجيا في تجليها عبر العناصر البنائية ، مع ربط ذلك كله بالقيمة الأدبية .

● وتختتم رضوى عاشور محورها العدد بدراسة نقدية إبنيولوجية لقصة ذات طابع فاسفى تتعلق بالدائرة ، فتقدم قراءة جديدة لنص قديم هو قصة حى بن يقطان لابن طفيل الأندلسى ، وهى القصة التى ظفرت بقدر وافر من البحوث التحليلية على مستويات مختلفة ، منها ما يتعلق بمضمونها الفكرى ، أو صلتها بالنماذج الروائية العالمية السابقة عليها واللاحقة لها تأثيراً وتأثراً . وترى الباحثة أن هذه الدراسات لا يزال ينقصها المنهج الذى يربح الصورة الفنية إلى جذرها الأيديولوجي . وتشير إلى أن هذه القصة تغرى بالدراسة ، لا لأنها إلهام مبكر قد بالشكل الروائى فحسب ، ولكن لما نتيجته أيضاً من اختيار بعض المقولات النظرية الخاصة بالعلاقة بين الأدب والأيديولوجيا ؛ إذ إنها تقع على الحدود المشتركة بين الفلسفة والأدب ، وتميز بارتباطها بعدد من النصوص الشبيهة ، منها ما تمجد هي كتابته ، ومنها ما يعيد كتابتها .

وإبن طفيل يطلع قارئه على مشروعه وسبيله إلى إنجاز هذا للمشروع ؛ حين يكشف في القسم الأول أنه يثب القارئ ما أمكنه من أسرار الحكمة الشرقية ؛ أى كيفية وصول الإنسان بمفرده ، دون إرشاد دينى ، إلى معرفة الله ، من خلال ذلك النوع من التصرف الإسلامى الخائر بالافلاطونية الجبلية . ومن ثم فإن رحلة حى بن يقطان التى تبوؤ في الظاهر كأنها هي مسيرة للعقل الإنسانى ، تصور قدراته على إدراك

الوجود عبر الحواس والربط والمقارنة والاستخلاص ، ثم تمر مرحلة الدخول في عالم المجتمع والناس ، نجدها تنتهي بنفى العقل والحواس والعالم المادى والاجتماعى ، وتتطور في اتجاه محاولة للتوفيق بين العلم والفلسفة الصوفية ، والفرد والجماعة ، حتى تكتمل بالانحياز التام للصوفية ، والنفى القاطع للعلم التجريبي ، والتكرار للإدراك العقلي ، والتسليم على الطبيعة ورفضها ، نزوعا إلى العزلة عن الجماعة وحياتها .

وفي هذا تكمن الدلالة الأيديولوجية للصورة الأساسية في النص ، وهي صورة الإنسان المتروك المنزلة في جزيرة ، ويوضح لنا - كما تقول الدراسة - أن عزلة حتى في هذه الجزيرة ليست أمراً عشوائياً ، بل هي اختيار تخليه ضرورة أيديولوجية . وبذلك لا يكون حتى مجسدا للإنسان ومسيرته المعرفية ، ولا صورة رمزية للإنسان الكائن الاجتماعي الذي ينتج أفكاره ومعارفه في خضم إنتاجه لحياته المادية وتاريخه اليومي ، بل هو رمز للفيلسوف المتوحد ، ومسيرة التطور العقلي لهذا الفيلسوف الفرد الذي يبدأ بالعلم التجريبي وينتهي إلى التصوف .

وتخلص الكاتبة إلى أن ابن طفيل ينقل رسالته من خلال صورة فنية تغلف مفاهيمه الأيديولوجية ، دون أن ينقل أفكاره مباشرة جاهزة للقارئ ، فإنه يأخذ قارؤه معه إلى الرحلة الفكرية والنفسية التي أنتجت تلك الأفكار ، الأمر الذي ينقل قصة حتى ين يظنان من ساحة الفلسفة إلى ساحة الأدب ، ويمضي بها شوطاً طويلاً قاصداً حدود الرواية الفنية ، بيد أنها لا تصل إليها ، لأن هذه القصة ، وإن كانت تصور التطور الإنساني لشخصية حية ، فإنها تظل شخصية خارج التاريخ ، حل حين تعق الرواية دائماً بعلاقات اجتماعية في سياق تاريخي محدد ، تتفاعل فيه قوى اجتماعية تتشابك وتتصاحم دون أن تعتمد على مجرد صورة فنية ذهنية مفارقة للابست الحياة الزاخرة .

وعندئذ ينتهي مغاط هذا المبد بين النظر النقدي والتحليل التطبيقي لإحدى القضايا الكبرى في الفكر المعالي والمعري للمعاصر .

الصحير

ندوة العدد

الأدب والأيدولوجيا

وربما كان للعقول في هذه الندوة ، أن تتعرض لهذه المصطلحات الأيدولوجية في ذاتها ، ماذا تعنيه على إطلاقه ، بغض النظر عن الاستخدام الخاص الذي يظهر في مجالات المعرفة المختلفة ، ومنها المجال المعرفي الأدبي بالضرورة . ولكن ما أشأه أن يستقرت الكلام عن المصطلح ، ومحاولة تحديد مفهوم نظري للأيدولوجيا ، فلا نجد متسعاً لتناول القضية الأساسية ، وفيها إشكاليات كثيرة ، منها إشكالية العلاقة بين الأدب والأيدولوجيا ، التي هي في الحقيقة صعب الندوة ، أو عجزها الأساسي .

ولست أدري إن كان في مكتبتنا أن نتجاوز الحديث عن مفهوم الأيدولوجيا ومحاولة تحديده نظرياً ، بأن نشرع مباشرة في تناول القضايا الأقرب إلى قضيتنا المطروحة ، وأغنى بها قضية الأدب والأيدولوجيا . ترى ما رأي حضراتكم ؟

لويس عوض :

أرجو للمقدمة ، فلعل أجد صعوبة في تجاوز هذه المقدمة ؛ ربما لأنني أتسى إلى جيل سابق . فمتى كنت في أوروبا ، كانت كلمة أيدولوجيا من الكلمات التي يرفضها أصحاب الفلسفة المادية التاريخية . وكان جون لويس John Lewis في كتابه "What is Marxism" ما الماركية؟ كثيراً ما يجلبنا من استخدام كلمة أيدولوجيا لارتباطها بالفكر المثلالي . فكلمة أيدولوجيا عند أصحاب المادية التاريخية ، تعني أسبغية المثلالي حل للعادة ، أو الفكر حل للعادة ، في حين نجد أنهم يرون الأمور حل غير ذلك ، فهم يرون أن الفكر وظيفة من وظائف للعادة .

ولكن القضية أصبحت أكثر تعقيداً منذ نهاية الحرب العالمية الثانية ، عندما أخذت الوجودية بفهمها السارترى في الظهور ، وبدأ « كامي » في تبني نظرية الالتزام . ومن ثم خرجت القضية من منطقة المادة والمثلالي - بصرف النظر عن انتهاء الكتاب ، سواء كان روحياً أو مادياً - إلى نوع من الدعوة القسمنية التي ترى أن حل الكتاب واجباً نحو التعبير عن الإنسان والمجتمع ، أو التعبير عن فلسفة اجتماعية يؤمن بها وبغاياتها .

ولعل أكون مصيباً إن اعتقدت أننا بحاجة إلى وقفة هنا . إلى أي مدى نستطيع أن نتجاهل العلاقة بين تصور الأيدولوجيا بوصفها فكرة ؟ إن الواقع يشير إلى أن كلمة أيدولوجيا كلمة لكثافة ، بمعنى أنها من ابتكار الفكر المثلالي الألائل . وكان أغلب الأوربيين يستخدمون - في ذلك الحين - « القسومة » والامثالية فيقولون « أيدولوجي » في ذلك الحين . وكان حزب النازي يحاول الاستفادة من فكرة الأيدولوجيا بوصفها وسيلة لاستعمار البشر ، سواء في داخل الوطن

اشترك فيها :

سمد الدين إبراهيم

عبد المحسن طه بدر

عبد المنعم تليمة

عز الدين إسماعيل

لويس عوض

أمدحا :

عبد القادر زيدان

عز الدين إسماعيل :

يسمحل في بداية هذه الندوة أن أرحب بحضراتكم ، فضلاً عن خالص شكرى لما أبديتم من اهتمام واستجابة للنشاط العلمي الذي تقدمه مجلة « فصول » لقراءتها الأفاضل ، مستغنية في ذلك من جهود الأساتذة المختصين في مجال تخصصاتهم ؛ حيث إن مجلة « فصول » تملأ أهمية كبرى على ما تقدمه للقارئ بهذه الصفة ، في تكوين القواعد الأساسية من الفكر النقدي والأدبي ، التي نحرس على أن تكون واضحة في أذهان المشتغلين في هذا الحقل .

وموضوع نقولنا هله : الأيدولوجيا ، موضوع مطروح منذ زمن ليس بالقليل ، ومطروح في مجالات عدة ، خارج دائرة الدراسة الأدبية كذلك . ولكن ، ربما كان الواقع يفرض علينا في كثير من الأحيان ، أن نتناول هذا الموضوع من قرب أحياناً ، وبخفة أحياناً أخرى ، عندما نصعد للدراسة الأدبية ، أو دراسة النص الأدبي ، أو دراسة كاتب من الكتاب ، أو حقة من حقب تاريخ الأدب .

وربما كان وراء الموضوع الذي شاب مصطلح « الأيدولوجيا » ، كثرة دورانه واستخداماته المختلفة في مجال الدراسات الأدبية وخارجها . وبصورة أوضح ، نتيجة لتداخل الفكر الاجتماعي والسياسي في مجال هذا النوع من الدراسة في كثير من الأحيان . وقد أدى ذلك كله ، إلى الخروج من الحدود المحددة للتداول والتفاعل والتعامل بين مستخدمي المصطلح وتقليد في كتابات الكثيرين .

وإذا تصبى البناء الفكري الذى ينشأ بالضرورة ، لأن هناك كاتباً أو مفكراً أو أدبياً ، أو سياسياً واجتماعياً ، نشأ فى زمن ما ، فى بيئة ما .

وقد يكون فى وسعنا أن نتساءل : ألا يمكن أن نفهم الأيديولوجيا على صورة أكثر دقة ، حتى يكون فى مقدورنا أن نكشف عن الشكوك التى تحول بيننا وبين تبليغها ، أو تدعونا إلى التسخط فى محاولة فهمها بعيداً عن الرؤية التى تنشأ بقوة السلطة من ورائها ؟ ومن ثم ، يسهل علينا أن نقول إن الأيديولوجيات نفسها تنشأ - بالضرورة - حيثما كان هناك فكر يحيط ، لأن أى كاتب يريد - يقيناً - أن يحرك عقولاً أخرى تشاركه فيها بنشأ من فكر ، وهو يريد فى الوقت نفسه - مهما ادعى غير ذلك - أن يكتسب أرضاً من الفكر المطروح ، مؤثراً أو متأثراً ، فى المناخ العام الذى يعيش فيه ، بمنزلة من أى سلطة حادة من هذا النوع الذى عرف فى الأزمان الأخيرة .

لويس عوض :

ولكن ، على صورة تقليدية ، كان الاصطلاح المألوف هو كلمة فلسفة ، وكان الناس يتكلمون عن فلسفة أفلاطون أو فلسفة ديكارت . ولكن الذى حدث ..

عز الدين إسماعيل :

بمعنى أنه يبرز أن تتكلم عن فلسفة المعرى وليس عن أيديولوجيته ؟

لويس عوض :

هذا ما أرشدته على وجه الدقة ، لما فى فكرة الأيديولوجيات من قهر ، وانفصت مزعم بأنها تلك الحقيقة كلها ، فضلاً عن الافتراض يقول إن صاحب الفكر ، سواء كان مؤثراً أو متأثراً ، لا يغير عن فضاءها المجتمع ومهموه .

ولا جدال فى أننا جميعاً على معرفة بما أصاب الفكر الإنسانى فى القرن التاسع عشر من تمزق كان رمزه الواضح توماس كارلايل . ولقد تمثل هذا التمزق فى السؤال الذى طرحه عن الذين يصنعون أحداث التاريخ : الأبطال أو المفكرين ؟ بمعنى هل كانت الثورة الفرنسية من صنع المفكرين ، أو الواقع الاجتماعى الذى كانت تعيشه فرنسا إبان القرن الثامن عشر ؟

سعد الدين إبراهيم :

أرجو أن يسمح لى أن أسهم من خلال وجهة نظر علم الاجتماع فى قضية الأيديولوجيا ، بمبرهنات تستلزم ارتباطاً من المصولات التى تفسر الواقع المعيش ، وتتطوى فى الوقت نفسه على صياغة لرؤية مستقبلية لما ينبغي أن يكون عليه هذا الواقع .

ولما نحن نقول بوصفنا علماء اجتماع ، إن الأيديولوجيا تتطوى على انتزاعية لحدوث التاريخ والاجتماع فى تركيب النسق الذى يفسر هذا الواقع . هذه الانتزاعية هى التى تجعل الأيديولوجيا (أ) تختلف عن الأيديولوجيا (ب) ، الأيديولوجيا حركة معينة تختلف عن الأيديولوجيا حركة أخرى . . . الخ . وهذا المفهوم الذى سقاه للأيديولوجيا نستطيع أن نؤكد أن الأيديولوجيات لم تكن غائبة من مسرح الحياة . ربما كان اللفظ مستحدثاً ، لكن المفهوم كان موجوداً دائماً . وحتى القرن السابع عشر ، وربما القرن السادس عشر لم تكن هناك حاجة

أو خارجه . ولقد تمثلت هذه الاستفادة فى إنشائهم وزارة خاصة ، أطلقوا عليها وزارة « البروجيانتا » ، فى صراحة ووضوح ، وأسلموا أمر هذه الوزارة إلى المرجيزان ذائع الصيت ، فى حين تسمى مثل هذه الوزارة فى بلاد أخرى بوزارة الإعلام .

ولا جدال فى أن الفكر النازى يمثل وإسداً من الاستبدادات المرضية للفكر المثلث ، بمعنى أن الفكر النازى أو الفكر المثلث ، يفترض أن فى الإمكان صياغة عقول البشر عن طريق وجود فلسفة مسبقة ، ومن ثم تصبح مهمة الكاتب أو المفكر هى التبشير بمجموعة من التقيم التى يؤمن بها الحزب الحاكم .

ولقد بدأت كلمة أيديولوجيا تستغرق فى مصر - على الرغم من نفوذنا منها - قبل ثورة يوليو ، ولوجئنا بعبارة معينة - داخل الثورة - تصحطت فى مسامحة عن أيديولوجيتها ، وعن الكيفية التى يجب أن يصاغ عليها المجتمع وفق أيديولوجيا معينة . وبالتدريج قبلت هذه الكلمة ، ونظر إليها بوصفها مرادفة لكلمة فلسفة ، وإن كانت فى الحقيقة ليست فلسفة ، وإنما هى فلسفة مثالية ، تصاغ على غرارها عقول البشر .

ولست أدري إن كان فى الإمكان تجاهل هذا الجانب ، بخاصة أن هذه المشكلة سوف تلتقي بها عندما نأخذ فى الكلام عن الأدب والأيديولوجيا ، أو فى تناولنا لمجموعة من الكتاب الذين يمارسون العملية الإبداعية ، بعد أن خرجوا من دائرة الالتزام التى عرفت فى الستينيات ، وأدخلوا فى إبداع أنواع من الأدب الجديد . وقع جرمية ما يدهون ، فالصورة تبدو أسمى وكأن أشاهد حفل « كوكبيل » فى جزيرة رويستون كروزز ، بمعنى أن المشاهد البصرى يستطيع بسهولة أن يدرئ الفظيعة بين ما يدهون والواقع المعيش ، فضلاً عما فى ذلك من عبدة إلى نظرية الفن للفن .

على أية حال ، فإن ظاهرة الانخراط فى المجتمع بحاجة إلى تحقيق ، لما لها من علاقة بتصورنا للعالم الذى بين الأدب والأيديولوجيا .

عز الدين إسماعيل :

أرى سيادتك انبهت إلى نوع من التحديد ، فسمنا ، فى عرض تاريخى خلفية مرت ، يشير إلى أن الأنظمة المختلفة توجه الفكر سواء عن طريق وزارة بروجيانتا أو وزارة إعلام ، أو بأى شكل من أشكال التوجيه . أقول توجه الفكر إلى تبنى فكر معين ، أو اتجاه بعينه . ولكن التحديد الذى ذهبت إليه يقسم مجالاً لسؤال له أهمية : ألا تشكل الأيديولوجيا - أيضاً - جل أى صورة تلقائية لدى الفرد أو المجتمع ، حيث أستطيع أن أقفد عن أيديولوجيا « فلان » الكاتب ، قبل أن توجد وزارة إعلام أو بروجيانتا ، أو قبل أن تأخذ الدولة دور الوجه ، أو أى سلطة من السلطات التى تكون لها قوة التوجيه الفكرى ؟ ألا نستطيع أن نتحدث عن أيديولوجيا « فلان » الأدب قبل هذا الزمن الذى ظهرت فيه مؤسسات ، تأخذ على عاتقها دور التوجيه وحشو الأدمغة بال أفكار ، أو اتجاه فى تشكيل النمط الفكرى للأغلبية المتعلم حتى يتسنى لها توجيهها فى مسار واحد ؟ إذا كانت الإجابة بلى ، وأغلب الظن أنها كذلك ، فإن الأيديولوجيا لن تكون هى المهمة فى هذه الحالة ، أو المروضة ، أو التى تحتفظ كثيرون على استخدامها ؟

الجماعات وإن شهدت القرون الثلاثة أو الأربعة الأخيرة إصباحاً صريحاً عنها مع التبلور التامى للتكوينات الاجتماعية والاقتصادية . ولكن هذا الإصباح عن الأيديولوجيا يواجه منذ الخمسينيات ، في أوروبا والولايات المتحدة ، محاولات متزايدة قشر بنهاية الأيديولوجيا *The end of ideology* : فقد ظهرت كتب كثيرة تحمل هذا العنوان وإن ووجهت برود تقول إن الحديث عن نهاية الأيديولوجيا هو في حقيقته أيديولوجيا .

وما يحدث هنا لا يختلف كثيراً عما يحدث في أوروبا وأمريكا ، فما نطالع من كتابات الكتاب ، أو نسع من أحاديث المحللين يوسى إلينا برفضهم الحديث في الأيديولوجيا أو الكلام عنها عندما يكونون في السلطة يدعون أن الحديث عنها لا يعدو أن يكون نوساً من المسطرة ، أو تقبلاً وتعقيداً للأمور . والحقيقة أن هؤلاء لا يريدون أن تظهر أيديولوجيات تحمل في طياتها نوعاً من المنافسة .

وما كانت هذه المنافسة محاولة لتفسير مفهوم الأيديولوجيا وتوضيحه ، ومن ثم يكون في مقدورنا أن نتقدم في المناقشة خطوة إلى الأمام .

عيد المحسن طه بدر :

لا مندوحة من التعرض لما قيل قبل أن انتقل إلى الأدب . لقد حدثنا الدكتور لويس عرض عن تاريخ مصطلح الأيديولوجيا حيث أوضح لنا الطريق الذي سلكه هذا المصطلح . ولكن الذي أود أن أضيفه لا قيل هو أن الفكر للمدى متدا رفض مصطلح الأيديولوجيا ، جاء رفضه له بوصفه فكر طبقية ، وكان ذلك الرضا واضعاً في قلوب جملة الأراء والمتحدثات الفلاسفة ما تجمع ما دون اعتدال بالواقع الاقتصادي ، فمن هنا أمام رفض لفكر طبقية مرفوضة هي الطبقة البرجوازية . هذا في البداية . ولكن الحال قد تحول بعد ذلك فاستخدم هذا المصطلح ضد الفكر للمدى نفسه ، فضلاً عن العلماء الذي ووجه به للفكر والنقاد الذين يلتمزون هذا الفكر . وهذا كله يوضح لنا أن الأيديولوجيا عرضة للاختلاف طبقاً للفكر السائد في طبقة معينة ، نتيجة لظروف معينة ، في مجتمع معين .

ولم يخل علينا الدكتور سعد الدين إبراهيم ، فحللنا عن مصطلح الأيديولوجيا بوصفه نسخاً مترابطاً من الأفكار للواقع المعيش وإمكانية تغييره . ولكن هذا الفهم — في تصوري — لا ينطبق إلا على الأدب أو للفكر . ولماذا فخلل أريد أن أسأل : إن المجتمع نفسه الأيديولوجية ، وإن لم تكن إرادة التغيير متضمنة فيها بطريقة واضحة .

وأخبط ظني أننا عندما نصل في الحوار الدائر الآن إلى تناول العلاقة بين الأدب والأيديولوجيا ، سوف نرى أن الأدب ، من أنجمن ، أن يكون صابغ أيديولوجيا تتضمن إرادة تغيير الواقع من جهة ، وأن يكون حل معرفة دقيقة بالأيديولوجيات المطروحة في المجتمع من جهة أخرى .

عيد للمتم تلبية :

أرى من الضروري — قبل أن ندخل في الموضوع الرئيسي للنقد — أن نكمل هذه الوثيقة التاريخية التي بدأها أساتذنا الدكتور لويس عوض . لقد قولت كلمة الأيديولوجيا بالتعريف والرفض إسان الثلاثينيات من هذا القرن ، نتيجة شريع مفهوم أدى إلى إضيق الرؤية

ملحة للحديث صريحة حول فكرة الأيديولوجيا ، نظراً لتحكم نظام قيمة معينة في المجتمعات الغربية وبعثته . ومن ثم كانت الأيديولوجيات بالعلم الذي أشرت إليه — وسيلة أو سلاحاً في أيدي الطبقات المهيمنة لتكريس سيطرتها على المجتمع .

ولكن ما جد في القرن السادس عشر على استحياء ، وفي القرن السابع عشر في قوة ، وفي القرن الثامن عشر في ضرورة أقوى وأوضح ، هو تحول الأيديولوجيا إلى سلاح في أيدي الحركات التي رفضت راية الاحتجاج أو التغيير أو الثورة بوصفها نسخاً بديلاً .

وكان حل هذه الحركات الصاعدة وهي تحول التغيير أو الثورة أو الاحتجاج ، أن تكون أكثر صراحة وقوة ، في التعبير عن نسخها الجليل ، ومن ثم جاء الحديث عن الأيديولوجيا على صورة لا ينقصها الرضوخ ، فضلاً عن التنظيم والتضليل ، حتى يبدو هذا البديل الجديد متمكناً في عناصر مكوناته . وأخبط ظني أننا لن نستطيع أن نفرق بين الأيديولوجيا والفلسفة ؛ فكل أيديولوجيا تتطوى على فلسفة ، ولكن المصطلح كما تستعمله الآن ، وكما هو مقصود في هذه النكتة ، هو الأيديولوجيا أو الفلسفة التي لها صفة الشمول .

والواقع أننا هنا لا نتحدث عن جانب واحد ، بل نتحدث عن جوانب كثيرة لهذه القضية . فالأيديولوجيا من وجهة نظرنا ، نوع من الهندسة الفكرية ، لتلبية الاجتماعية والسياسية ؛ لأن كل أيديولوجيا تختار متغيراً حاداً تفسر به الواقع ، وتتبع في الوقت نفسه الصياغة المسطوية لما ينبغي أن يكون عليه هذا الواقع ، سيان لديها إن كان هذا المتغير الحاكم هو الطبقة أو الدين أو العنصر يعني الجنس — أو للفرقة . وهذا كله يميلنا إلى السريع الأخير من القرن العشرين ، بوصفها علماء اجتماع . نتحدث عن الأيديولوجيا بوصفها رؤية انتقالية — حل الرغز من افكار هذا التعريف للذات في تصوير الواقع — لفتات أو كونهات اقتصادية واجتماعية معينة ، تحول أن تطرح بدائلها لخدمة مصالحها من خلال أيديولوجيتها . ولذا لا يجوز لنا أن نتوقع منها أن تكون موضوعية ، أو أن ترقى إلى مستوى العلم . وقد يقضي صاحب الأيديولوجيا حياته وهو يعتقد جازماً أنه يقدم الحقيقة المطلقة ، ولكنه عندما نخضع ما يقدمه للتحليل العلمي ، يتكشف لنا الأمر ، ونجد أننا أمام تعبير عن مصالح فئات معينة في مواجهة فئات أخرى .

ولقد ودد إلينا هذا المصطلح — مصطلح أيديولوجيا — وعرفه مجتمعنا العربي بعمامة ، والمصري بخاصة ، عندما بدأت فئات عمدة تعمل الساحة في مواجهة التركيبات التقليدية القديمة — وربما لم تكن التركيبات التقليدية القديمة في حاجة إلى وزارة خاصة تكسر لها مفاهيمها ؛ لأن أيديولوجيا للمرة كانت كلها في خدمتها ، للخدمة والدين والقيم والتقاليد . ولكن الفئات للخدمة ، أو للفرقة الصاعدة التي انحلت في الظهور في مجتمعنا المصري والعربي منذ بداية القرن التاسع عشر ، كان عليها أن تقدم بدائلها على صورة واضحة ومرجحة . ولم يتخط ذلك إلا مع ثورة ١٩٥٢ ، حيث برزت الحاجة إلى تخصيص وزارة ، أو إدارة تتكشف بمساهمة هذه الرؤية البديلة وتميمها .

إن ما أريد أن أنتهي إليه — من وجهة النظر الأيديولوجية والسياسية — أن الأيديولوجيا حقيقة موجودة منذ بداية

المجتمع ، بحيث تتحرك به من واقع إلى واقع آخر ، يرى أويغنان أنه الأفضل . ترى ! من أين تأتي فعالية الأيديولوجيا إذن ؟

لويس عوض :

أو انحطاطها ..

عز الدين إسماعيل :

أو انحطاطها ..

لويس عوض :

يعني أنه من الجائز أن تعود للمجتمع دعوات تشبه إلى الخلف ، ونستطيع أن نصفها بهذا المعنى بوصفها أيديولوجيات ؟ أي أنه ليس بالضرورة أن كل فكر يُبشر به ، سواء على مستوى الأفراد أو المجتمع ، هو فكر يجمع عليه جميع المجتمع . ولتأخذ على سبيل المثال المدرسة الإنجليزية التي تفرص على إشتراكية بومبويستها ، فعندما تدرس أجهزة الإعلام في إنجلترا نجدها في متحرك السياسة : إذا أصطحت ساحة للمحافظين ، أصطحت مثلاً للأحرار ، وتحاول أن توحي إلينا بحداثة بين القرقاء ، وأن الوصول إلى الحقيقة هو نتيجة هذا الحوار الفاعل ، ولكن هذه المدرسة البرجنتية تتناسى أن وراء ذلك كله احتكاراً لفلسفة معينة .

أفضل ما أريد أن أقوله : إن المجتمعات لا تصل إلى الأيديولوجيا إلا بفضل كلمة فلسفة — فانا لا أفضل الصورة عن المنطق ، ولكن قد يحدث أحياناً ألا يرتبط المجتمع بفلسفة معينة . وما يحدث في المجتمع يحدث في البلدان الأخرى ، فهي بعض المراحل التاريخية تترى الأدب يقوم بدور فعال في النهضة الفكرية معينة ، سواء اقتضى معها أو انتفضت . وفي مراحل أخرى نجد إسهاماً من الأدباء فلا يرتبطون بفلسفة محددة المعالم ، وكلنا يعلم أن إنجلترا سجلت هذا المسلك في القرن التاسع عشر .

وحدث أحياناً في مجتمعاتنا المصرية أن نرى حرص الأدباء على أن تكون له فلسفة معينة . ولكن لا نلبث أن نجد بعد عدة عقود ، تغير اتجاه الريح وظهور أنماط من الفكر ، كما نجد إنتاجاً أدبياً يأخذ طريقه إلى سطح الحياة الأدبية . والذي نلاحظه على توجهات هذه التيارات الفكرية والأدبية عدم اتصالها . وإذا تسامعتنا عما يخفى وراء هذه التلا التلاحية ، جاءت الإجابة على أسنان الكتاب أو الأدباء تقول إن في خدمة المجتمع ، ولا أريد أن أكون لدعوة معينة .

عز الدين إسماعيل :

وهذا الموقف يسمى أيديولوجيا .

لويس عوض :

الموقف الانسحابي ؟

عز الدين إسماعيل :

على أية صورة كان ، على مستوى الفرد أو على مستوى تيار عام ، هو بمثابة أيديولوجيا واضحة في وعي الكاتب ، ومعناه : يعني أنه ليس بالشيء الغالب من وعيه ، ماذا ينبغي وماذا يريد . وإذا قدر لفتنة ضمنية ، أو عود من الكاتب ، أن يتبنى هذا الموقف الانسحابي ، كنا في هذه الحالة أمام أيديولوجيا كاملة لها إنتاجها وتأثيرها في المفهوم الذي اتفقنا عليه ، لأننا نصبح في مواجهة نسق ما ، يتظمف فة ما ، نتيجة

وغيرها . فقد صور المفهوم الأيديولوجيا على أنها من إنتاج طبقية . ولحققت بها صفة الزيف ، وبخاصة في المجتمعات الحديثة التي انتقلت للعلاقات الرأسمالية : لأنها كانت في هذه الآونة تتبرع عن الطبقة البرجوازية ، في حين تراها توصف بالصحة ، والبدع عن الزيف ، عندما نحى « مبررة عن الطبقة العاملة » .

ولقد صدر عن هذا المفهوم لوكاش في كتابه الكبير التاريخ والوعي الطبقي . ولقد تعرض ذلك المفهوم الذي أشرنا إليه من قبل إلى التجديد عندما اكتشف خطوط لكارل ماركس ، أصل فيه مفهوماً دقيقاً للأيديولوجيا ، ونشر لأول مرة عام ١٩٢٩ ، بعد تأليف لوكاش لكتابه الذي سبق الإشارة إليه . ثم استمر مفهوم ، أزعج أنه المفهوم العلمي الخلق ، قدر له أن يسود العقود الثلاثة الأخيرة ، ويقتله في درس الأدب ويقتله لوسيان جولدمان ، وذلك عندما يوافق أويغنان بين الأيديولوجيا والرؤية للعالم ، ويحقق فتوحات جليلة في درس الأدب بناء على المفهوم الصحيح الذي يعد عن التفسيرات الحادة التي كانت سائدة من قبل في النظر إلى مفهوم الأيديولوجيا .

ولقد ترتب على ذلك أن نظر إلى الأيديولوجيا بوصفها نسقاً من النظريات والمفاهيم التي تسود مجتمعاً ما في مرحلة من مراحل تطوره . ولكن هذا النسق ليس بالإنتاج الطبقي الحاصل ، إنه نسق يسود المجتمع في مجمله لصالح طبقة محددة ، هي الطبقة القابضة على السلطة . ولذا كانت مهمة الأيديولوجيا — إبان القرون الوسطى — تتمحور في تبرير علاقات هذه الطبقة القابضة ، في حين ترى مهمتها في الرأسمالية الحديثة أن تداري التناقضات القائمة في علاقات الرأسمالية . وهنا يمكن التفرق بين المفهوم الذي يذهب إليه لوسيان جولدمان والمفهوم الذي كان مطروحاً من قبل .

ولقد ترتب على هذا التطور في مفهوم الأيديولوجيا أن تمت فتوحات في مجال الدراسات الأدبية على يد لوسيان جولدمان ، تمثلت في دراساته عن البطل الروائي ، وروسولويجيا الرواية ، والتأويلية .. الخ فضلاً عن انتقالات لها أهميتها في صياغة الميكانس الاقتصادية والأدبية في المجتمع الرأسمالي .

وأغلب ظني ، أن ذلك لا يمكن حدوثه إلا إقراراً لمفهوم جديد للأيديولوجيا ، هو المفهوم اللغوي الآن ، والفاعل في تفسير الأدب .

عز الدين إسماعيل :

لا شك في ذلك . ولكن هذه البدايات تفتح أبواباً كثيرة لمزيد من الوضوح — في الاتجاه نفسه — عن علاقة الأيديولوجيا بالفرد والمجتمع . وحتى لا يستغرقنا ذلك — كما أشرت في البداية — أود أن أكتوف عند عنصر واحد من عناصر العلاقة بين الأيديولوجيا والمجتمع ، لتستلزم من فعالية الأيديولوجيا في خلق اللغوي أو في تزييفه .

لقد نظر إلى الأيديولوجيا من زاوية الاتهام مرة ، ومن زاوية الضرورة التي لا عيب فيها مرة أخرى . ووجه الضرورة يتمثل في فعاليتها وتأثيرها الإيجابي — كما أشار إلى ذلك ضمناً الدكتور محمد الدين إبراهيم — بما تبشر به من نسق بديل ، متخطية بذلك حدود التبرع عن النسق الفاعل . ولا جدال في أهمية ما يعنيه هذا الدور الذي تقوم به الأيديولوجيا من راحة وإيجابية ، في إسداث فعاليات جديدة في

لنوع ما من الإنتاج ، هو الإنتاج الأمي الذي له تأثيره في هذا المجتمع الذي تعيش فيه هذه الفئة .

لويس عوض :
يعني هذا ، أن الحفص على اللا انتباه يمكن أن يكون إيديولوجيا .

عزيز الدين إسماعيل :
نعم . وهذا يدهونا إلى أن نقول إن التصور السلي يبرى أن الإيديولوجيا لابد أن تغير من موقف إيجابي يرضى متطلباتها ، تصور مرفوض حتى على المستوى الفلسفي . فلماذا ؟ لأننا لا يمكن أن نصل إلى ما يسمى بالإيديولوجيا العالم . ومع هذا ، لن يكون هناك ما يجرول دون طموح فئات كثيرة في أن تصبح للعالم إيديولوجيا تسود أو تحرك . .

لويس عوض :
طموح أو خطر .

عزيز الدين إسماعيل :
الاثان ؛ لأن الطموح مشوب بالخطر إلى أن يتحقق . فلماذا تحقق لمن الذي يحكم بظهوره أو جدواه ؟

لويس عوض :
إلى كلكم من خطورة وأخطى قدرته على الإلهاء .

عزيز الدين إسماعيل :
الأذى الذي يلحقه بالعالم ؟

لويس عوض :
نعم .

عزيز الدين إسماعيل :
إن العالم هو الذي أوتى ذلك .

عبد المحسن طه بلر .
أرى أنه لا بد من توضيح هذه النقطة . يعني أنه يجب أن نفرق بين وهي الطبيعة في مجتمع من المجتمعات والوعي السائد . فهناك كتاب ومفكرون يكتفون بتبريخ ما هو قائم دون أن يفكروا في محاولة تغيير الواقع ، بل ربما تمدوا ذلك إلى الدعاية لما هو قائم ، أو محاولة الرجوع إلى مصور لدعة . ولكن للمجتمع في حركة جدلية لا تعرف التوقف ، تكفي ظروف معينة تعطي الفرصة لطبيعة قائمة تتنقل في اتجاه مصمم ، وقد تأتي ظروف أخرى مذبذبة تمهد السبيل لبروز عناصر تعمل على تثبيت الواقع أو تمود بالمجتمع إلى الخلف . وحتى في العصر الذي يقال عنه إنه حال من الإيديولوجيا ، كيف نسر ظهور مدرس أدبية أو فكرة معينة في حفة من الحقب ؟

إلى جانب ذلك كله أود أن أشير إلى تماثل فكرة الرض أو عدم الاتية . إن هذا السلوك في تقدير احتجاج على ما هو قائم ، أكثر منه رفضاً للاتية . أو هو تغيير آخر ، رفض للمؤسسات القائمة في مجتمع ما ، ودرجة شديدة في إحداث التغيير . وربما تأخذ هذه الرضة طابع العنف الذي لا ملاصق له ؛ لأن الطريق غير واضح ، ومن ثم نراها - أي الإيديولوجيا - تفقد الفعالية التي يريدنا الدكتور لويس عوض . ولكن كله لا يجرول دون ظهور المدارس الأدبية والفكرية التي تكون لها السيادة ، تعبيراً عن احتجاجات واقع معين في فترة معينة

من التاريخ . وتبعاً لذلك ، لا يجوز أن ننكر على مجتمع أن يكون لدى طبيعته نسق سائد من الأفكار . وأنا لأقصد من تعبير السيادة هنا معنى الاتفاق الكامل . إن الخلافات في الدرجة تظل قائمة ، حتى بين أفراد الطبيعة ، ولكن هذا الفكر الطبيعي يختلف من نوع آخر من الفكر ، يحدد الواقع ويقوم بالدعاية لذلك الجمود .

سعد الدين إبراهيم :
لا جدال في أهمية المسائل التي طرحها الدكتور لويس عوض . ولذا يجب علينا أن نتوقف عندها قليلاً حتى نتسكن من بلورة بعض المفاهيم وتوضيح مختلف الأحكام . إننا إذا سلمنا بأن الإيديولوجيا هي النسق المعرفي الذي يفسر الواقع ، وورق لروية مستقبلية لصياغة ، جازلتنا أن ننظر إلى هذه الروية المستقبلية بوصفها للكون الساسي للإيديولوجيا . ولكن هذه الروية المستقبلية لا تعمل في طياتها نيراً بالنسبة للجميع ، كما أنها لا تعمل الشر . قد يرى فيها بعض الناس خيراً ، وقد يرى آخرون فيها شراً ، يعني أننا نتعامل مع أمور نسبية .

لقد تحدث بعض السادة الحاضرين عن إيديولوجيا غثل التقدم ، وأخرى جاملة تدعو إلى التخلف ، ولكن الأمر لها يندولس حل هذه الصورة . إننا هنا أمام اعتقاد يرى أن ما تتمسك به ونروج له يحقق الخير ، مثل الإيديولوجيات التي ترى الخير في العودة إلى الأصول ، أو الإيديولوجيات التي سادت أوروبا في عشر نيات هذا القرن وثلاثياته ، فالإيديولوجيا القومية - مثلاً - كانت من وجهة نظر محتقها ومروجها بسلاً شائياً لأوضاع المجتمع في ذلك الحين ، فضلاً عن أهميتها في بناء نظام اجتماعي وسياسي وأخلاقي يسم بالصحة والسلامة .

إننا يجب أن نتفق على أن الإيديولوجيا مسألة نسبية ؛ يعني أن إيديولوجيا ما قد تكون في صالح فئة ، وهي في الوقت نفسه ضد مصالح فئة أخرى . ولا تصريخ على هذه الفئة أن ترضى في هذه الإيديولوجيا الخطر والسوء . هذه مسألة . المسألة الثانية التي أثارها الدكتور لويس عوض ، وهي مسألة على جانب كبير من الأهمية ، وهي : هل تعتبر البرجماتية - في حد ذاتها - إيديولوجيا بالمعنى الذي أوضحنه ؟ إلى اعتبرها إيديولوجيا يعني ما . ولكنها إيديولوجيا تختلف عن الإيديولوجيات الأخرى .

عبد النعم طليمة :
... الإيديولوجيا ليست علماً وليست نغضية للعلم . ولكن العلم هو الذي يساعد على فحصها بكشف القوانين ، وإن كان لا يستطيع أن يقضي عليها . إن الذي يستطيع أن يقضي عليها - في تصوري - هو حل التناقضات التي صدرت عنها ، بفعل البشر ونضالهم . وفي وسعنا أن نقول إن الإيديولوجيا ليست وهماً ولكنها ليست علماً ، إذا هي أمر موضوع . .

لويس عوض :
إلى أتفق معك في هذا . .

عبد النعم طليمة :
عندما يصير هذا النسق نظاماً مجرداً ، يتحول إلى معتقد جامد يتغوى على رواسب فكرية ، ونظرة اجتماعية تعطل فهم الجليدي في الحياة الواقعية . ومن ثم يتعدى عن مسار التغيير والتقدم ، ويتحول

لويس عوض :

قد اتفق ملك في أن الفكر الذي تمارسه السلطة ، قد يكون مرادفاً لاهتزاز العقيدة ، ولكنه قد يكون نتيجة للحاجة في الوهم العظيم . إن علينا أن نفرق بين الفترة التي ظهر فيها التصديق في النظم الشمولية وفترة الحكم العظيم . هذه الفترة التي كان عليها الحكم الشاذي ، وما غرسه في داخل الشباب الألمان من إيمان بعالم أسطوري ، لا يرى في الفكر الذي يمارس إلا نوعاً من الضرورة التي بها يتحقق التغيير المتشدد . إن الوقت نفسه تستطيع أن تظلمه في أحداث الثورة الفرنسية . لقد كان سان جيسيت Saint Just - أحد قادة هذه الثورة - يمارس أشد أنواع العنف والجور . ومع ذلك نراه في المؤمر الوطني يتسائل : لماذا أنتم ضحاياهم ؟ إن ثورتنا أكثر رحمة وإنشاقاً من ظواهر الطبيعة . إن الطبيعة لما نوازها للدمرة حياة البشر ، لما زلزلها وبركبتها وأوتيتها التي تأل على حياة الملايين . ولكن ماذا فعلت الثورة ؟ قتلت ألفاً أو ألفين أو ثلاثاً ؟! لقد كان كبير ملائكة الموت ، كما كان يسميه (ميشليه) Michelet ، بعيداً عن فكرة المزمعة الداخلية التي تحدثنا عنها ، إنه كان في حالة حلم ، واضعاً الثورة الفرنسية داخل السياق (الكوزمولوجي) Cosmology .

عبد المحسن طه بدر :

قد يكون لدى رد بسيط ، وقد يأتي على هيئة تساؤل : كم عدد المتكبرين والأدياء الألمان الذين هاجروا من ألمانيا منذ ظهر الحزب النازي ؟ كم عدد المتكبرين الألمان الذين اظهروا اعتراضهم ؟ كم عدد الذين أزموا القصاص ؟ هذا من النازية في ألمانيا . ماذا عن الثورة الفرنسية ؟ قد كانت لها إنجازاتها ما في ذلك شك ؛ ولكن العنف والحطأ الذي مارسه أنوارها ارتد إليهم في النهاية . لقد حصدتهم المفصلة التي حصلت أفعالهم من قبل . إننا هنا أمام هذه أصابت العقيدة وألحقت بها ما نسيه الممثلة الداخلية . لقد انتصر الحزب النازي ، كما فشلت الثورة الفرنسية في تحقيق أغراضها لتتحول بعد ذلك إلى نظام إمبراطوري .

سمد الدين إبراهيم :

أرجو ألا تأخذنا المحادثة التي تجري الآن بعيداً عن موضوع التندوة . علينا أن نمود إلى تناول الأدب ، بوصفه الشق الثاني من موضوع التندوة . ولذا نرى في أن أتناول الرواية الإطالية التي أشار إليها الدكتور عبد المحسن بدر . فهذه الرواية تشير إلى ما يسميه علماء الاجتماع : معضلة الملك ذي السلطان المطلق في العصر الحديث . وبتمثل هذه المعضلة في زوال السلطة أو الملك المطلق ، سواء كان الملك يصف بالاستتارة والتجارب مع حركة التاريخ ، أو استخدماً القهر والاستتاد ، لإيقاف حركة التاريخ . ولأخلاق في كلتا الحالتين إلا في إنهاء الحكم المطلق ؛ لأن القهر والطغيان قد يؤخر حركة التقدم بعض الوقت ، ولكن ذلك التجديد للحركة التاريخية لا يمكن أن يكتم له الدوام . هذه مسألة . أما المسألة الثانية ، فهي الصفة بين شيئين : بين الفكر والعنف الذي يجرب من جانب كونه اجتماعية اقتصادية صاعدة ، ومتقدمة ، والفكر والعنف الذي تمارسه فئة في مرحلة الميوط التاريخي ، أو الانزواء والانخفاء من حركة المسرح التاريخي . الفرق يبدو واضحاً بين ما ساعد من صف في الثورة الفرنسية أو الثورة الإنجليزية أو الثورة البولشفية ، والربوب والعنف الذي

هذا النظام الفكري الثابت إلى حائل رجعي . ولأن هذا التسق تأمل بالضرورة وليس علمياً ، فقد يعتمد فكرنا ماضياً ، فيتحول إلى سلفية رجعية . ولما كان ذلك التسق تاريخياً ، كان من الجائز أن يكون صحيحاً في مرحلة من المراحل وقد تأل عليه مرحلة أخرى يصير فيها زائفاً في مواجهة الواقع المتغير والمتجدد . فلذا سحبتا كلامنا هذا على التيارات الفكرية والعلمية وغيرها ، وجدنا أن المجتمعات يسودها روح عام يصاغ في صياغات سلمية وفلسفية وفتية . . . الخ ، وسول ذلك مجموعة هائلة من الأيديولوجيات التي تبرع عن مصالح القوى والنفقات المختلفة . فلذا رجعتنا إلى مصدر حديثنا الذي يقول إن الأيديولوجيات ليست من إنتاج طبقة ، وإنما هي من إنتاج طبقات المجتمع كافة ، متينة لصالح طبقة واحدة ، لكشف لنا خطورة الهيمنة التي أشار إليها أستاذنا الدكتور لويس عوض . ولكن ما مصدر هذه الخطورة التي تطوى عليها هذه الهيمنة ؟ إن مصدر الخطورة يتمثل في احتكار الطبقة القابضة على السلطة لأدوات التعبير ومؤسسته وأجهزته ، ولذا يدهم الخطر مقول البشر والتخديم وإنداعهم .

عبد المحسن طه بدر :

معلمة ! إن أعشى مفية هذا الكلام . إنه في تصوري يتجاهل ما يسمي ببعيلة المجتمع . إن التاريخ البشري ، على امتداده ، يتطوى على طبقة مستغيلة لا تريد التغيير وترفع شعارها للشائع : ليس في إمكانك أيداع ما كان ، وما هو كان . وكنتنا لنمخ في مواجهة هذه الطبقة الجامدة طبقة طليعية أخرى لا تكف عن النضج أملاً في التقدم والتغيير . قد تعرض هذه الطبقة الطليعية للخطر ، ويصعب أمامها الطريق وتعتظم تضحياته ، ولكن لا يمكن أن تتلاشى هذه الطبقة من الساحة ؛ ومن ثم ظل الجدل قائماً لا ينتهي داخل المجتمع .

عزيز الدين إسماعيل :

دعني أتساءل : هل يؤدي هذا الجدل إلى تخير الطبقة المسيطرة ؟ هذا إذا سلمنا بأنه جدل مستمر ، ما الذي يؤدي إليه ؟ من الذي ينتصر في النهاية ؟

عبد المحسن طه بدر :

هذا تساؤل له أهميته ما في ذلك شك . قد نجيب عنه رواية لكاتب إيطالي تسمى «القصبة» ، تصمدت عن سقوط الإقطاع في جزيرة صقلية ، فقد كانت هذه الجزيرة خاضعة لأمير إقطاعي ، ولكن هذا الأمير المظف كان على إدراك وإف بمحركة التغيير ، فبدأ في إعطاء الشعب حقوقه التي كان يحرمها منها ، أي أنه كان عملاً حاسماً في إسدلت التغيير . لقد أفرق ذلك الأمير أن النظام الذي مثله لابد أن يلحق به الممثلة أمام حماية التغيير وحركة الشعب التضالية ، ولذا جاءت تنازلاته تلك ، بمثابة هزيمة دامية للنظام الإقطاعي المهيمن . إن الطبقة المسيطرة ، عندما تقوى من قبضتها على الشعب ، تمارس - في تصوري - عن ضعفها ، وبعجزها عن الدفاع عن إحتكارها وأيديولوجيتها . إن التصالي في إحكام قبضة السلطة على الشعب ، وممارسة القهر في مواجهة الحركات التضالية التي تطالب بحقوقها المشروعة ، هو في حقيقته دليل على صفق المخاوف الكتلنة في أصناف السلطة الحاكمة . والاهتزاز الداخلي الذي يبدو بوضوح في تعبيرها عن نفسها وفكرها .

يتعارض مع ما قيل إن هذه الفئة ليس لها أديا، وليست لديها القدرة على إبداع أدي بوصفها فئة مستهية. قد يكون إبداعا لا يمثل قيمة في حد ذاته، ولكنه يمثل إبداعا في النهاية، ويراد من التغاير والدارسين أن يولوه الاهتمام. وهذا التوجه الذي تلعب إليه هذه الفئة، ربما يكون محاولة منها لتثبيت مكانتها وإطالة عمره، وقد يكون وراءه طموح بتخطي حدود الإطالة الزمنية؛ أن يكون هو السائد وما عداه يتهاوى على أطراف الحيلة. هذه مسألة - فيما أرى - مطروحة على حياتنا الأدبية، مؤداها أن هناك شيئا يفهم على حركة اللد الأدبي، يحاول أن ينفذ محاولات التغير والتطور، ويؤكد قنيتها ويثبتها في خلال الإنتاج الأدبي. هذه القيم لها أهميتها في استمرارية ذلك الثبات إن جاز لنا التعبير.

سعد الدين إبراهيم:

أود أن أطرح بعض الأسئلة.

جيد المحسن طه بدر:

هذه مسألة بالغة الأهمية لا يمكن أن ندهها قمر.

سعد الدين إبراهيم:

لا جدال في أهميتها. إنها تقربنا من الموضوع الذي نحن بصدده. فنحن نرى في مجتمعاتنا المصرية بخاصة، والمجتمع العربي بعمامة، قوى رجعية بالملء الواسع لهذه الكلمة، وليس بالملء السياسي لها. هذه القوى تدبر عن تكتيكات اجتماعية واقتصادية لا يعد لها دور في بناء المجتمع، أوبناء الدولة، أو الأمانة الحديثة؛ مثل الطائفة أو القبيلة أو السلفية. هذه القوى - مبلغ على - لم تستطع على الأقل - على مدى نصف القرن الماضي - أن تنتج ما يمكن أن نسميه أدبا أو فنا. وأغلب الظن أنها لم تستطع حتى الآن. قد ينجح على كلامي هذا بأن الوحيد - في الندوة - الذي لا يدخل الأدب في مجال دراسته، ولكن في وصفا أن نعرف الأدب كما سبقت أن عرفنا الأيديولوجيا. إن هذه الفئة قد تنتج ثقافة، إذا تناولنا الثقافة بالملء العام: أفكاراً ومنظومات ومقولات وتركيبات وأيديولوجيا... الخ، قد نستطيع أن نتجت هذا، وهي تنتج على وجه اليقين، ولكنها - في اعتقادي - لا تستطيع، ولم يقدر لها أن تستطع حتى الآن، أن تنتج أدبا أو فنا بالملء الإبداعي لهذه الكلمة.

وعندما أقول مع الدكتور عز الدين: إنهم ينتجون أدبا وثقافة، ولكن هذا بوسعكم، بوصفكم متخصصين، أن تعتبروا هذا الإنتاج أدبا أو فنا بالملء الثقافي الذي ترون في ضوءه الأدب والإبداع؟

عز الدين إسماعيل:

هذه هي المشكلة. فإلى جانب هذا الكم الثقافي العام، كان الانكشاف إلى أن الطرح الثقافي والأيديولوجي بصفة عامة، يقتضيه الإنتاج الأدبي الذي يحمل هذه الطروح الثقافية والأيديولوجية في طياته، وأن تكون له التركيبة الخاصة والمواصفات التي لا بد أن يلتزم بها الأديب حتى يعترف به معبرا عن هذا التوجه. ولقد بدأ في الظهور نوع من الإنتاج الأدبي يأخذ شكل الشعر والرواية والقصة القصيرة. وبدأ الحديث عن أدب إسلامي يطبقه لا تخلو من مباشرة. بمعنى أن الحديث عن الرواية الإسلامية والقصة الإسلامية... الخ، أصبح متداولاً على الساحة الأدبية. وهذا شيء يجب أن يكون متوقفا، حتى

استخدمته النازية والفاشية في ألمانيا وإيطاليا وإسبانيا والبرتغال؛ فهذا النوع من الفكر - الذي استخدمته النازية والفاشية، وهيمنت على آليات السلطة والثقافة كلها، كان في حقيقته تعبيرا عن النفس الأخير لطبقة أو فئة مهزومة تاريخياً. هذه الطبقة تسمى أحيانا بالبرجوازية الصغيرة، أو الطبقة المتوسطة الضعيفة، التي أدركت أن السلطة والقوة والثروة، في الطريق إلى التبدد والذهاب من ألبانيا نتيجة ظهور الرأسمالية الكبيرة، والاحتكاكات المعالية الضخمة، وتنظيمها السياسي القوي. لقد استشرت الطبقة البرجوازية الصغيرة الخطر، وكانت الفاشية - في مرحلة الصعود إبان عشرينيات وثلاثينيات هذا القرن - هي التعبير الواضح من هذه الفئة المهزومة في المجتمعات الأوروبية.

وعلياً أن نتوقف عند التساؤل الذي طرحه الدكتور عبد المحسن في نهاية كلامه: هل كان للنازية أو الفاشية أدب؟ وهل كان الأدب مؤزراً في لعل الإجابة من تساؤل الدكتور عبد المحسن تقودنا إلى الشق الثاني من ندوتنا هذه.

لؤي حوض:

لقد كانت تبرز من الأدب. ولمعنا ما زلنا نذكر كلمة جويلز المشهورة: عندما يتكلم المثقفون أنفسهم سلسلياً، أي أن المثقفين كانوا يمثلون طبقة مزعجة مثل هذه الأنظمة. لقد وضعت النازية والفاشية هياكل مجتمع يعادى الثقافة.

سعد الدين إبراهيم:

إن هذا كله ما أود أن أوضحه. فمثل هذه الأنظمة المستطعة - في مرحلة الميوط التاريخي، واتحدوها من مسرح الحيلة وأقوالها، لا يمكن أن يكون لها - في اعتقادي - أدب مبدع. وبالمثل، عندما نلقى نظرة على السلطة المصرية والعربية، والقوى التي تهدد للمجتمع المصري بخاصة، ونقره من مبدعه، ما هو إبداع هذه القوى؛ ما هو أديهم، أين نشاطهم الروائي والقصصي والمسرحي؟ إننا لا نجد لهم أثراً يعتد به.

إن الحركة السياسية أو الاجتماعية التي تنفض إلى الثقافة والأيديولوجيا، ولا تقوى على إلزامها، مقضى عليها في النهاية. بمعنى أنها لن تكون جزءاً مهماً في جدول المجتمع على المدى الطويل.

عز الدين إسماعيل:

قد يبدو ذلك فرضاً تاريخياً مقنناً. ولكن هذه الفتات - وقد أدركت الموقف كما صوره الدكتور سعد الدين - تحاول أن يكون لها أديا، وقدتوا بصدمة وشدة أن يكون لها أديا، وأن تعطي صفة التفرد، ولا شيء غيره يجب أن يوصف بأنه أدي. وعليها أن تكون على بينة من هذه الانحماكات، وإياها كان الأدب الذي نقره هذه الفتات وادها. فإنها - إننا نستطيع أن نشير إلى بدايات لهذا الأدب، ولكننا لا نريد أن نصل إلى عتباتها فيها؛ من أين تصدر وكيف. ولكننا - على وجه اليقين - نستطيع أن نتحدث عن إنتاج - في السنوات العشر أو العشرين الأخيرة - يمكن أن يسمى أدبا من وجهة نظر أصحابه، ويراد به أن يكون هو الأدب، وأن يدخل الساحة الأدبية، وأن يشغل به الدارسون والناقد بوصفه أدبا يستحق الاهتمام. هذا التوجه الحاد لهذه الفئة، الذي يعي ما يسعى إليه، قد

بحضارات كانت قائمة في شمال الجزيرة ، وامتدت صلات حضارته تلك حتى مشارف الهند والصين ، وكان للمجتمع الجاهلي لم يكن صاحب معارف وتقلات نقلته من رتبة ضيقة إلى لون من الروان التوحيد ، والمجهت به من الرؤية القليلة الضيقة إلى صورة من صور الوحدة. هذا كله حجبته إيديولوجيات إسلامية – ولا أقول الدين الإسلامي – تسم بالتفكير الحزبي القبلي ، فضلا عن التصور الصحيح للأدب الجاهلي .

وإذا انتقلنا إلى الأدب الإسلامي سنجد وهم الفارسية التي تسلت في القرن الثاني الهجري فصبغت ذلك الأدب بصفتها ، واليونانية التي أخذت طريقها إليه في القرن الثالث فكان لما تأثيرها هي الأخرى . تأصل ذلك كله في أندلس أساتلت حتى رأيتهم – وهم يزعرون للأدب العربي – يقولون عن كل شيء جديد في تاريخ الأدب العربي إنه مردود إلى ذلك المصير أو ذلك من فرس أو يونان ، ونسوا التطور اللغوي لأمة قديمة تبعد إبداعا جليدا . لا جدال في التأثير والتأثر الذي يواكب لقاء الحضارات واتصالها ، لكن هذه الالة الفتيّة كانت لها قواها الإبداعية الصاعدة .

والأمر لا يختلف كثيراً عندما نقف عند أمتنا الحديث ، نجد الوهم الذي لا يقل خطراً حين يقال إن مدافع نابليون هي التي أبغضت النيام . نتذكر دائما المصير الحاربي ونسب العوامل الفاعلة الداخلية في المنطقة العربية ، والتكوين العربي التاريخي الجديد ، الذي هو في حقيقته نتيجة تفاعل حضارات موعلة في القدم ، وليس نتيجة جمع ولجميع ، كان حيا أن تنبض يوماً ما .

وعلى ذلك النيج في التناول للتاريخ الأدبي ، نستطيع أن نتحدث عن الأرواح التي أساحت بشدة الأنواع الأدبية من رواية ومسرحية وقصة قصيرة في الأدب العربي الحديث . فمن قائل إنما أنواع أدبية مجرورة ، وإن ألباننا أروما في الأدب الغربية فاحلونها ، ومن قائل إن هذه الأنواع عناصرها التراثية الثابتة . وكلا القولين ، إما أنه يصدر عن حامل واحد أو عنص من عناصر التطور ، وهو التأثير الحاربي ، وإما عن سلفية حازمة تزد كل شيء إلى كنوز التراث . أقول قول هذا ، أملاً في أن نزول مغاور هائلة من الأرواح الأيديولوجية التي تتصل بتاريخنا الأدبي القديم والحديث على السواء .

عبد المحسن به بدر :

إني أريد أن أعود إلى مجموعة من البسيطات . لقد تناولت أبحاث ودراسات علمية ، الإنسان المعقري والأدب المبدع ، وانتجت هذه الأبحاث إلى أن الأدب المبدع يتمتع بحساسية شديدة ، يمكنها كذاك حد ، ولا تحولت هذه الحساسية الشديدة إلى جنون . ولكن الأمر لا يتوقف عند حدود الحساسية الشديدة ، والذكاء المظن ، بل هناك مع هاتين الصفتين صفة أخرى لها خطرها ، وهي القدرة على تركيب الأبنية الخيالية .

فلذا سلمنا جهه للتمعة قلنا إن الأدب المبدع لديه القدرة على كشف القوى الفاعلة في مجتمعه ، والتمييز بين القوى التي تشد إلى الخلف والقوى التي تدفع إلى الأمام ، وأن العمل الأدبي الذي يدهمه ذلك الأدبي يأتي معياراً من هذه الرؤية التابعة من شدة الحساسية والذكاء الحد . ولعلني أقتصر مقولة تدلني إلى أن الأدب الذي

يتم التكامل بين فكر هذه الجماعة وثقافتها وإيديولوجيتها بصفة عامة ، وإنتاج أدبي يجعل هذه الأيديولوجيا . وقد يجاورون بالشكوى ويتعاملون : أين الأدب (الفلاي) ؟ ولماذا لا ينتج أدباً من روايات (كيت) ؟ لماذا لا يكتب شعر (كذا) . والتسؤل نفسه فيه حث وحش للكثير من الكتاب على ولوج هذا المدخل والسير فيه . ولعلنا نسامل : من الذي يتناول هذا الإنتاج الفني بالتفد والحكم عليه ؟ إن هذا النوع من الإنتاج الفني سيقرض بالضرورة من يتناه ويقول : هذا هو الأدب ولا شيء غيره ، وأن القيم والمواضعت والمواضعت التي يتحدث عنها النقاد ، مجرد لغو باطل لا طائل وراءه .

عبد المحسن كليمه :

لقد أتى عمل الثقافة المصرية حين من الدهر ، شهدنا فيه سيطرة اليهين المتخلف بفعل أجهزة الثقافة . فلذا انصرف السؤل إلى الذي رأيته بترام ، كانت الإجابة هي بروز فلاح لليهين المتخلف في أجهزة الثقافة ، نتائج ثقافة وأعطى أدبا أشاعته الأجهزة الرسمية . أما إذا انصرف السؤل إلى قوة إجماعية ، فليقلن الذين ذكرته هو الصحيح . فالقوة الإجماعية في أوقها تردّد ولا تبدع ، إنها تفقد توجهها الفكري وطاقتها الإبداعية في الفكر والعلم والثقافة والسياسة . . الخ . فلذا نظفنا إلى مجتمعنا الآن بعيداً عن همه أجهزة السلطة ، واحتكار طقة من طبقة معينة للعمل والأداء الثقافي ، وجننا أننا أمام مجتمع متمدد الطبقات ، ومن ثم متصدّد للتألهج الفكرية والفكرية السياسية بالضرورة ، ومتصدّد للإبداعات بالتالي .

ولعلنا نسامل : ما الذي يحول بين خصوبة هذا للجمع وتمدده الفكري بين الظهور ؟ إنها الهيمنة والاحتكار ببعلا عن المحاورة . والاحتكار هنا هو احتكار مراكز الثقافة إنتاجاً وتوزيعاً ، إن المبدع يجال بينه وبين الوصول إلى قرائه ؛ يجب إيداعه ، يجامر ، يصادر . ولكن ترى ما المخرج ؟ المخرج – عن تصوري – هو قيام للمحاورة بين التيارات والامجاهات والمدارس المنسجة للأدب والثقافة بلا تفرقة . وسيتمتع لنا عندئذ أن القليلة والطائفة والمشارية والسلفية قوى موضوعية في مجتمعنا العربي ، تشارك في الإنتاج الثقافي ، لأنها لا تستطيع – بحكم دعوها في التكوين الإجماعية والتاريخية الراحنة – أن تنكب الطريق السوي برفضها . ونحن إزاء وجودها الذي لا يمكن إكثاره ، أمام سيلين : إما أن نهيمن عليها . وهذا موقف باغى كثيراً من معطيات الواقع ، وما أن نتناور ولهاها . والمحاورة هنا لها أهميتها ، فهي التي تكشف لنا عن القوى التي تنتج ، وعن الكاتب الذي يتبع ، وعن الأدب والفتان الذي يتشع ، ما عننا بعدين عن التحكم والسيطرة .

ولكني مع ذلك أود أن أنزغل قليلاً في أدبنا العربي . إتنا في الوقت الذي نطالب فيه بكسر الاحتكار الذي يهيمن على ميادين الثقافة والاجتهاد والإبداع والتفسير والتأويل . . الخ ، وقيام محورة بين مدارس الأدب والفن وتياراته ، يجب أن نبذل الجهد لإزالة كثير من الأرواح الأيديولوجية – التي شاعت في تقريتنا الحديث – عن تاريخنا الأدبي القديم والحديث . لقد أشاعت إيديولوجيات إسلامية مبكرة في القرن الهجري الأول ، أولها من الأدب الجاهلي ، حسب محبراته الوحيدة والتوحيدية ، وضعت بالبداءة والتخلف ، كان تلك للمجتمع لم يكن صاحب حضارة تمتد في أحصاق التاريخ قروناً عدة ، ولم يتصل

جز الدين إسماعيل

إن الذي يدعو إلى العودة إلى هذه الفكرة ، ما أحظته في مجال الدراسات الأدبية من طرح لفكرة رؤية العالم على صورة تدعو إلى الشعور بتقبلها على نطاق واسع ، بعد أن أبصرت من الفلسفة بالمعنى الدقيق لكلمة فلسفة ، وأصبحت أكثر شمولاً في احتوائها على موقف الإنسان من الكون ، بغض النظر عن كونها فلسفة ، أو أنها أيديولوجيا محددة بمصالح اقتصادية لطبقة معينة ، أو لفرد بعينه .

لقد استطاعت فكرة « رؤية العالم » أن تتخلص من المحاذير القديمة التي كانت تحيط بمصطلح الأيديولوجيا ، وأصبحت تلقى تقبلاً بدوياً أن في وسعها أن تخرجنا من مأزق الطبقة ، على العكس من مصطلح الأيديولوجيا الذي ارتبط بالطبقة أو الفئدة أو السلطة أو الهيمنة . . . الخ . ولما كانت فكرة رؤية العالم في حقيقتها إبداعاً فردياً ، وكان الأدب نشاطاً إبداعياً لفرد من الناس ، كان في إمكاننا أن نتكلم من رؤية الأدب للعالم .

لويس عوض :

فرد ملحق في الهواء ؟

جز الدين إسماعيل :

أبدأ . . إنه يعيش في مجتمع ويتبع لمجموع .

لويس عوض :

وله جلوه في داخل هذا المجتمع ؟

جز الدين إسماعيل :

بكل تأكيد . . ولكننا نسأله عن رؤية للعالم . إنه لم يعد يسأل عن رؤية للواقع ، بل عن رؤية للعالم . هذا هو السؤال البديل .

لويس عوض :

إن أنتم قد أطرح هذه الأمور . . . إننا لم ندرس المجتمع المصري - حتى الآن - دراسة كافية حتى نستطيع أن نتحدث بطريقة علمية وموضوعية عما يجري في داخله ، فكرياً وثقافياً وأيديولوجياً وفلسفياً . ولا أستطيع أن أخفي ما يعتري مشاهري من مواقف متباينة ، تغمر بالكآبة والقطر أحياناً ، وأحياناً أخرى بالأمل عندما تكشف لي المواقف عن أشياء لا تخلو من إيجابية .

إننا - فيما أعتقد - لسنا بعديين عن الانسحاق الذي يعاني منه المثقفون ، فضلاً عن قطاع كبير من الشعب ، من جراء ظروف طبقات جديدة لها قوة اقتصادية ضاربة ، استطاعت أن تتسلل إلى ميدان الأدب والفن ، في محاولة منها لفرض التنوع الذي يترتب عن أهدافها ومصالحها . في الجانب المقابل ، نجد بعض المحافظين يفرضون هيمنتهم على الجانب الثقافي الملممة ، وأجهزة الإعلام في الدولة . عندما أربك ذلك كله ، أكتسامل في أسى وحسرة : كيف يعود الاحترام إلى المثقفين ، والقدرة على التعبير عن الذات ، وسط هذه الهيمنة والسيطرة ؟ !

قد أكون غوثياً لطيفة أيديولوجية تقدمت به العمر ، لا أجد أمامي إلا أن أعود إلى لون من عزاء النفس ، يتخلل في حاجتنا إلى مرحلة من التنوير ، يقوم على الحوار بدلاً من القهر ، فيكون أساساً مهماً لإعادة

يسمح أن نسميه مبدعاً ، هو الأدب القادر على معرفة القوى المتصارعة في المستقبل ، والذي يحتاج بالضرورة إلى قوى التضلم . ولكن قد يحدث أن يزيغ ذلك الأدب رؤيته ، أو يتخذها للدعاية أو يسخرها لأغراض أخرى كما يحدث في كثير من وسائل الإعلام في دول كثيرة . وفي هذه الحالة لن يكون ما ينتجه أدباً على أية صورة .

دعوني أزعج زميلاً . على هذه المسألة مجلس أربعة من الأساتذة المتخصصين في الدراسات الأدبية . لو سألناهم عن الأعمال الفنية الممتازة في الشعر في الوقت الحاضر على الرغم من الضجة الإعلامية للكثافة التي تثيرها آخرين أو بالغها آخرون - ما اختلفوا كثيراً ، قد يختلفون حول الأول أو الثاني ، ولكنهم لن يختلفوا حول من يمثلون الوجه الحقيقي للإبداع الأدبي المعاصر . فإذا سألنا عن الطرف الآخر ، أجمروا على أنه ليس هو الأدب الجيد ، الذي يمكن أن يخلد أو يكتب له البقاء .

أريد أن أنتهي إلى أن الأدب الجيد ، لا بد أن يمر من موقف أيديولوجي متقدم ، نتيجة لصدوره عن إنسان ذكي وحساس . وهلينا أن نبداً من هذه الفرضية في تحديد العلاقة بين الأدب والأيديولوجيا .

جز الدين إسماعيل :

أرجو المعلمة ! فتشاكل الحديث وتقايريه ، فضلاً عن ترابطاته الضمنية التي تمت خلال حديثنا حول مفهوم الأيديولوجيا ، وعلاقة الأيديولوجيا بالأدب ، جعلتنا ندخل فكرة المعايير ضمن نظرتنا إلى وضعية الأيديولوجيا . وأصبحنا نتحدث عن أدب يمكن أن يسمى أدب إبداع حقيقي ، يعمل بالضرورة أيديولوجياً ترفيضياً ، وأدب لا يمثل إبداعاً حقيقياً يعمل أيديولوجياً مرفوضاً .

إنني أود ألا نسبق الأحداث فنقسم معايير الجيدة والرداءة ، فرعياً نكون في حالتنا هذه نغير من أيديولوجيا خاصة في فهمنا للأدب .

لا أعتقد ، ونحن نشغل بالأدب جميعاً ولنا به ارتباط ، أننا نتخلف كثيراً حول أساسيات فهم الأدب وتقييمه . ومع ذلك لو تفصّلنا العدد الموجود هنا ، لكان هناك من يختلف منا أحياناً حول ما نسميه قيمة العمل الفني . للمعايير يمكن مناقشتها على مستوى آخر في قضية الأحكام ، من صاحب الحق في أن يقول إن الجيد هو كذا ، وإن الجيد هو كذا ؟ ربما كان من الأوفق أن نرتبط في هذه المرحلة - على الأقل - بفحص دور الأيديولوجيا وارتباطها بالنشاط الإبداعي عند الإنسان بشكل آخر ، وعلى أية صورة تكون فعاليتها أو أفعالها للحركة هذا النوع من الإبداع ، وكيف تتمثل في . وهذا يعيدني إلى مسألة البديل الذي يبدو الآن أكثر رواجاً وشهرة ، وأصغر به فكرة « رؤية العالم » ، التي أشار إليها الدكتور عبد المتعم . ففي مجال الأدب أصبح هذا المصطلح أكثر دورات ، ولم يعد يوشك أن يكون بديلاً ترفيضياً عنه من الأطراف كلها .

لويس عوض

هذا الاصطلاح نفسه Weltanschauung ، مأخوذ من كتاب كفاحي Mein Kampf . وليس من دواهي للصائفة أن تقترب الأيديولوجيا برؤية العالم . إن هذا الاقتراح يدل على وجود علاقة داخلية حيمة بين الأيديولوجيا وفكرة الشمولية .

ما يجري في داخل المجتمع المصري ، وما يدور في تلافيف مخ المصري المعاصر ، وما يحدث للقيم التي كوّنها خلال ثلاثين عاماً .

سعد الدين إبراهيم :

بوصفي وجيلاً عالياً في مراقبته لبعض حلققات السلسل ، أقول إنه عمل جيد ، واستمر جيداً حتى النهاية . لقد كان المؤلف نتاجاً أميناً لبيته وجمعيته . إن المؤلف يستطيع أن يتجاوز المجتمع ويتقدم خطوات أو خطوتين إلى الأمام ، ولكنه لا يستطيع أن يسبق مجتمعه بأعمال . وقد نرغب - بوصفنا مثقفين - أن تتسم خطواتنا بالسرعة ، لنسلم صيرتنا على التخلف ، ومحاولة الانعقاد في أساره ؛ ولذلك قد أرى رؤية مختلفة عما يراه الآخرون . إن النهاية التي انتهى إليها السلسل كانت لما مقدماتها ولم تكن ملائمة كما قيل . بمعنى أننا نستطيع أن نلاحظ منذ النصف الثاني من السلسل ، أن الأمور بدأت في الاحتراز حول (حافظ) ، وأنه على الرغم من قدرته على التصب والاحتياط ، لا يستطيع أن يتصرح حتى النهاية . لقد وجد في خطر داره من يفسره في التصب والاحتياط مثلاً في زوجته ، ويداناً تشهد معركة يتصارع فيها نموذجاً الطفيلية في المجتمع ، كلا النموذجين يحاول إياها الآخر والقضاء عليه .

في مواجهة حلين النموذجيين ، تقف نماذج أخرى ، معلقة رفضها لهذا الصراع والمشاركة فيه من داخل هذه الأسرة ، وفي البيت نفسه (البيت والولد) .

لقد شد انتباهي - في استغفاه أجرى حول السلسل - إعجاب طفل صغير لا يتجاوز عمره عشر سنوات عن سؤال يقول : هل تعتقد أن في مجتمعنا من يمثل (حافظ) في شرفه واحتياجه ؟ فيجيب الطفل : آ . . موجود . . في نفس ياكولا بعض . ما معنى هذه الإجابة ؟ إنها بالتأكيد أن نموذج (حافظ) موجود ، وأن هناك من يجارس ظلم الآخرين ، ويأكل حقوق المحرومين . إن هذا الطفل في هذه السن الغضة ، يطالع حوله أمثلة لنموذج (حافظ) من الأكارب والمعارف .

لويس عوض :

يقول الحقيقة لأنه مازال طفلاً .

سعد الدين إبراهيم :

هذا لا يغير من الأمر شيئاً .

لويس عوض :

إن هذا الطفل لم يكن راضياً عن نهاية السلسل ، على الرغم من النهاية السعيدة التي انتهى بها .

سعد الدين إبراهيم :

لا أعتمد في سعادة النهاية . لقد انتهى النموذجان الطفيليان على صورة أبعد ما تكون من السعادة ؛ لقد أصبحت الزوجية بالمثل ؛ وتحول الزوج إلى درويش يظف الأرصعة أمام المساجد ، تكثيراً عما ارتكبه من آثام . هذه النهاية التي انتهى إليها الزوج ، تمد في ذاتها قيمة من قيم مجتمعاتنا المصرية ؛ أن تأكل أعمال عميرة (توزيع المال) قرب النهاية ، تكثيراً عما ارتكبه من آثام في بداية الحياة .

عز الدين إسماعيل :

أي إيديولوجيا هذه ؟ نألي في اللحظة الأخيرة فنكتسر وتوب

البناء ثقافياً وأدبياً وفنياً ، حتى نستطيع التغلب على الإسفاف الذي يطغى الفن في الوقت الحاضر .

سأطرح مثلاً ما يحدث في واقع المجتمع المصري دون أن يلتفت الأنظار بقدر كاف . لقد شاء أن الحظ أن أتابع مسلسلاً تلفزيونياً يحمل اسم « الشهيد والنحر » . سمعت به وأصبحت لما فيه من إيجابية وجدية ، وإن كانت به كثرة من أخطاء لا تخفى على الناقد أو المشتغل بالفن . ولقد حظي هذا العمل الفني باهتمام الناس . ولا جدال في أن هذه الخطوة دليل على أن الإنسان المصري لديه القدرة على أن يشارك في العمل الفني الذي يخوض على موضوع جيد ، ويؤدى بنية تبعد عن الهبوط الذي يشيع في أعمال أخرى . ومع ذلك فقد لاحظت أن الشخصية الشيطانية في السلسل (حافظ) كانت تحظى بقدر كبير من التعطف العام ، على الرغم من الجرائم التي ارتكبتها . ولا أشك في أن المؤلف قد أسهم في ذلك عندما توصل إلى صيغة لا تخلو من تلقين (منه وإليه) ، أغلما بوصفها حكمة ، من رجل شبه مشلول .

عيد الحصن طه بدر :

من الله وإليه .

لويس عوض :

منه وإليه ؛ هذه لغة مصرفة ! لقد رأينا حافظ في نهاية السلسل يصاب بالبرصية دون أن ندري لماذا . لقد استطاع أن يسحب أمواله لودعة في البنك ، وقام بترتيبها على الناس على صورة صدقات . وهذا في تصويري ليس خطأ ، وإن وجد فيه المشاهدون شيئاً من الراسية . إن رفضي للحل الذي انتهى به هذا السلسل ، يأتي من أن اللدعات لا يمكن أن تؤدى إلى هذه النهاية (منه وإليه) . ومع ماغلنا الفنية على هذا السلسل ، فإنه يمد مؤشراً مهماً لقدرة الناس على المشاركة في العمل الجيد ، والاهتمام بالفن والأدب عندما يرتفع إلى مستوى الجدية المطلوب .

عز الدين إسماعيل :

لو لأن في الدكتور لويس ، أن أتناول هذه النهاية الملفقة بالمناقشة . لقد أرست هذه النهاية قاعدة عريضة من المشاهدتين ، وإن لم يرض عنها كثيرون . ألبست هذه النهاية - على الرغم من غطاء الشوايا والمقاصد - تصب بالضرورة فيها نسيجه « تزييف الوصي » ؟ لقد استطاع المؤلف استخدام الجدية في هذا السلسل بذلك خلق ؛ وهذا وجه إيجابي مرغوب فيه من المثقفين الذين كانوا يتابعونه قبل حصة الناس . ولكنه في اللحظة التي انتهى فيها بالطل إلى هذه النهاية التي يبدو أنها نالت رضى القاطعة العريضة ، انقلب إلى عمل سيء يزيغ وعي الجماهير . ووجه السوء في هذه النهاية يتمثل في تناقضه مع الجدية التي كان يشر بها هذا العمل الفني ، فضلاً عن حرص المؤلف على التغافل الدقيق في تفصيلاته ، والترابط القوي بين مكونات البناء الفني لهذا العمل . ولكن النهاية التي انتهى إليها العمل تحملنا نساءل : إلى السنا في مواجهة محاولة لتزييف الوصي ؟ !

لويس عوض :

إن أعتقد معك في هذا كله . وهذا يدفعني إلى تأكيد أهمية دراسة

ونستغفر و (تدروش) . هذه هي المسألة ، وهذا ما قصصته ــ بالتجديد ــ عندما تحدثت عن تزييف الوحي الذي تمثله النهاية . إننا لا نستطيع أن ننكر الجهد الذي بذل ، والقيمة الدرامية لهذا العمل الفني . ولكن ماذا تكسر هذه النهاية التي انتهت إليها البطل ؟

سعد الدين إبراهيم :

ولمذا التركيز على البطل وحده ؟ لماذا لا نركز على بقية النماذج التي عرضها السلسل ؟ لقد انتهت كلها نهايات مختلفة ، فخرى من انسحب من المجتمع وهاجر ، ومن أخذ في القيام بعمل متعب بعد أن صبح أعطاه ، ومن حوّل مراهبه التي ترسبت في داخله إلى عمل إيجابي ، ومن انتهى به الأمر إلى الدروشة . إن الكاتب لا بد أن يكون أميناً في رصده للواقع ، وما يحدث من معارسات في الطبيعة . وقد استطاع المؤلف أن يحقق لنا ذلك عندما انتهى بالأبطال إلى نهايات مختلفة ، مستخدماً بذلك المجتمع القائله وألياته التي يهاجم إليها الناس في التعامل مع ما يعترضهم من مشكلات . وللملك أن أكن متزججا لما انتهى إليه السلسل ، بالصورة اللافتة التي قبلهاها الدكتور لويس عوض والدكتور عز الدين إسماعيل . إن فكرة التسوية ، التي تمجيز للإنسان أن يصور مرة أخرى إلى حظيرة المجتمع ، مثل قيمة اجتماعية ، قد يكون مصدرا للندين ، ولكنها على أي حال ، قيمة اجتماعية كريمة الرحمة مثلا . إننا لن نأثي بجمعهم نصنعه على هوانا . لقد رقت بعض القلوب للنهاية المسماوية التي انتهى إليها البطل ، بعد أن عاش ما يقرب من نصف السلسل في تعاسة يجاول أن يجد ذاته . إنه يريد أن يقدم زوجته من جانب ، ويؤرض أولاده من جانب آخر ، ويعلن أمام إنسان مؤرّع ، تورشه أشياء كثيرة . وفي النهاية نراه يصل إلى حل ، ليس هو بالحل المثالي ، ولكن نجد فيه معنى التسوية والإنابة .

لويس عوض :

لقد كان في آخر لحظة يجاول أن يستميل ابنه القادم من أمريكا حتى يستطيع به أن يسيطر على زوجته ، وذلك لجزء من مراهقتها بنفسه . لقد تورم أن ابنه ، ربما يكون في وسعه إنقاذ الموقف ، فاكشف أن هذا الابن أكثر شرًا منه ومن زوجته . ولا جدال في أن هذا الموقف ، هو الذي أعطى السيناريو قوة لا تنكر ، لأنه بذلك أظهر كل شيء في حالة من المرى ، إن الابن امتداد لأبيه وأمه ، ولكن ، لم يكتمل ذلك الامتداد عندما أجهجه السيناريو لينتهي إلى ..

عز الدين إسماعيل :

إلى تجمع الأسرة مرة أخرى .

عبد المحسن طه بشر :

عندني تعقيب ثم انتقالة . أرجو ألا ننسى ملاحظة الدكتور لويس عوض ، لا بما ما تزال مستمرة على الرغم من محاولات التزييف كلها . لقد شدت كثرة من السلسلات الجادة الجمهور المصري على صورة ما يمكن تخيلها على الرغم من سحب التعظيم والتزييف التافهة . لدينا سلسل « الجلود » ، « الناس إلى تحت والناس إلى فوق » ، « الشهيد

والدموع » ، سلسلات عتة جلبت اهتمام الشارع المصري إلى الدرجة التي كانت الحياة فيها تتوقف في أثناء عرضها . وهذه في حد ذاتها إيجابية مهمة . أما القضية للنهاية التي انتهت بها سلسل الشهيد والدموع ، وما دار حولها من اختلاف ، هو في حقيقة خشية من أن تترك الأمور لتصل ذاتا ، مما يؤدي إلى نوع من التواكل ، أو نوع من التخدير للمقاومة . ولو حاولنا تناول النهاية فنياً ، وجدنا أن صورة (حافظ) منذ البداية ــ صورة شيطانية أكثر من اللازم ، وقد جاءت تويته في النهاية انتحاة أكثر من اللازم هي الأخرى . ولا جدال في أننا فيها نرفض الإنسان ذا اللون الواحد (الأبيض والأسود) ، ونفضل الإنسان (الرمادي) الطبيعي ، الذي تصطرع في داخله قوى عتة ، تتناوب الانتصار في ظروف معينة ، ونتيجة لمخصوصية معينة للموقف . هذا عن التعقيب . أما عن الانتقالة ، فلن أعود إلى علاقة الأيديولوجيا بالأدب . لماذا كان من الضروري أن يكون للأدب أيديولوجيا ؟ وما الخطأ الذي تمحله الأيديولوجيا ؟ إن العلاقة بين الأدب والأيديولوجيا ذات شقين ، الشق الأول هو الضروري ، ضرورة أن يكون الأدب في حال تعامل مع شخصية إنسانية خاصة ، في لحظة خاصة ، من موقف خاص ، لأن الأدب لا يتعامل مع التجريد ــ ولكننا لو تركنا العمل الفني في قبضة المخصوصية وحدها لضاعت من أيدينا الحيلولة التي تمخّدت حركة الشخصيات داخل العمل الفني ، ومن ثم كان لابد للأدب أن تكون له هدايات ، أو مجموعة من لقائهم ، يشرع في ضوئها : ما يفعله البشر ، وكيف ، ولم . وللملك فإن أرى من الضروري وجود هذه الهدايات التي سبّغت منا أيديولوجيا ، أو رؤية العالم ، أثناء النقاش : لما هنا من تأثير على بناء العمل الفني ، هذا التأثير الذي قد يتسبب ليلال من التكنيك . فإذا تصور أدب ما أنه لا قيمة لما يفعله البشر ، وأن هناك قوة قدرية فيهية هي التي تبدّل الإنسان من حال إلى حال حسب مشيئتها ، كما تحقق في « حيث الأقدار » وللاستاذ نجيب محفوظ ، فإن العمل الروائي في هذه الحالة يكون قليلًا للمصداقة ، قليلًا للغريب والمحبب وغير المترفع . وللملك لا يفيق مثل هذا العمل نجاحا فنيا كاملاً .

أما الشق الثاني في العلاقة بين الأدب والأيديولوجيا ، فهو الخطأ في أن نحاول فرض التجريد على خصوصية المخططات . إننا بذلك ندخل البشر في قوالب لا تحلو من كآبة ، ونودع بينهم توصيهاً يتسم بالغريبة . إن الوجود البشري لا يمكن أن يخفى التجريد المعلن لصفات البشر . قد يقال على سبيل المثال ، إن الطفل المراهق في سن (كذا) يتمتع بالصفات الآتية (كبت وكبت) . ولكن لا يوجد طفل في الدنيا تتمثل فيه هذه الصفات ، قد تتمثل بنسبة ٥٠ ٪ أو ٦٠ ٪ . كذلك في الأدب ، فنحنما أريد طفلًا معيناً ، بنسب معينة ، نتيجة لظروف معينة ، أكون قد أضعت الأطفال في عمل الأدبي لهذا التجريد . ومن ثم يسطق العمل الأدبي . فالتجريد في هذه الحالة يصبّغ البشر في قوالب بالغة الضيق ، ولذا نرى العمل الأدبي وقد اتسم بالآلية ، ومن ثم صار فقيراً بدرجة ملحوظة .

إن طبيعة العلاقة بين الأدب والأيديولوجيا لابد لها من وجود المهاديات . وفي الوقت نفسه لا يجوز لهذه المهاديات أن تتحكم في العمل الفني فتختنق الطبيعة البشرية وتقضي على تنوعها ، ولا أصبحت أمام مواقف تتسم بالخطية ، أن تطالع في معظم أفعالنا .

سمعد الدين إبراهيم :

قد تكون مهمتها كما تقول . ولكن لما وجود لابد أن تتجاوز معه — ومع ذلك أعود فأقول حقيقة لغزيرة هذه التدوة ، أن هذه القرى غير قادرة على الإبداع أو الإنتاج الأدبي .

أما النقطة الأخيرة التي أريد أن أشير إليها ، فهي أن الإبداع — كما ذهب إلى ذلك الدكتور عبد المحسن بدر — استجابة جبلية ، إما للواقع نفسه ، وإما لواقع متغير . ولكن هذه القوى المختلفة غير قادرة على إفراز مثل هذه الاستجابات الجبلية ، ولذا لا يمكن أن يتطوى عملها على إبداع أو إنتاج ثقافي ، حتى ولو قيل إنها تنتج ثقافة .

جيد للنصم قديمة :

ماحنا نتحدث عن الأدب والأيدولوجيا ، يعني في الحقيقة أمران يجب أن نميز بينهما : الأول والفصل . لقد جرت أمور أثناء المناقشة تنكس وتبلغ حل الوصل بين الأدب والأيدولوجيا . ولكن بقي لدينا الفصل . ولعلنا نتساءل ونقول : ما الذي يمايز بين الأيدولوجيا مستقلة ، والأعمال الأدبية متعلقة ؟ أرى في هذا الجانب أمرين : الأمر الأول ، يقول إن للوقت في العمل الأدبي — الذي يسمى أحياناً بالمفهوم أو للمفهوم أو الغاية أو المحتوى — لابد له أن يدور في إطار أيدولوجيا محددة ينمى عنها الكتاب ، أو يصدر عنها صديقاً طبعياً . ولكن هذا للوقت له طبيعته الذاتية ، لأن العمل الأدبي من إبداع فرد له رؤى وإسلامه وأشواقه الخاصة . ولذا فمن هنا أمام فصل طبيعي بين الأدب والأيدولوجيا . فالوقت في العمل الأدبي يشرب من الأيدولوجيا لأنه يصدر عنها ، ولكنه في الوقت نفسه يتميز عنها ، لأنه يرى في داخل الأيدولوجيا رؤية خاصة ذاتية . وإذا كان العلم يكشف عن الأوامر الأيدولوجية ، فإن العمل الأدبي يقوم بدور محال لما يقوم به العلم عندما يتمكن من دحض الأيدولوجيا ؛ بمعنى أن الفنان يرى مالا يراه الآخرون . وقد تكون هذه الرؤى بعيدة لما صفة المستطيلة ، ولكنها قد تصبح حقيقة بعد حين من الدهر ، لأن الواقع يتبنا بها . فالأدبي هنا يصدر عن الأيدولوجيا ولكنه يشهد عندما يتجاوزها ؛ لأنه — كما قلنا من قبل — يرى أشياء لا تراها جمهرة الناس وهي تتلقى الأيدولوجيا السائدة وتتكلمها . إنه هنا يكتشف أشياء جديدة تنبئ كثيراً من الأوامر الأيدولوجية .

وتم فصل آخر بين الأدب والأيدولوجيا يتعلق بتاريخ الفن ، وليس بالأعمال الفنية على الأفراد . فالتاريخ الأيدولوجيا يسير سيرا وتقدمها يجب فيه الجليل القديم . لقد تكونت وعياً حقيقياً وبصيرة وعياً زائفاً بتجديداً حليماً . ولكن الأمر ليس على هذه الصورة في تاريخ الأدب . فالتاريخ الأدب أو الفن ، لا يعني الجديد في علم القديم ؟ فتصديقاً أخرى القيس نقف — الآن — مع قصيدة أوتيس أو صلاح جيد الصور . إن إسماعيل لا يحمل على الأعرى ولا تفن عنها . وكذلك الفن ، لا ينضج لتوايس المظم ، وإن كان ثم خضوع فهو لتوايس التطور . يشطور الفن في جانب التضال الفنية ، ولكنه لا يتقدم ، أي لا يتغير جيلده قديمه . هذه وثقة آو . .

جز الدين إسماعيل :

معدرة ! فهذه نقطة مهمة . إن الفصل الذي نتحدث عنه بين

سمعد الدين إبراهيم :

أولاً ، لا تختلف مع الدكتور عبد المحسن بدر فيها ذهب إليه من توصيف للعلاقة بين الأدب والأيدولوجيا . ولكن قد يكون الخلاف في أن لا أرى ضرورة وجود أيدولوجيا ؛ فهي في تصوري تحصيل حاصل . فكل أدبي لابد أن تكون لديه أيدولوجيا ، سواء أفضح عنها أو لم يفضح . وأهمية الدور الذي يقوم به النقد الأدبي هو الكشف عن هذه الأيدولوجيا .

ثانياً ، هناك أشياء تعبد للمجتمع ، وهي الناقد الأدبي أن ينته إليها حتى يتناولها الأدبي في أعماله الإبداعية ، على صورة تخرج من حيز الوضوح والنمطية . فإلى أرى على سبيل المثال ، أن غياب الحقلية ، وعودة القطعية إلى لغة الخطاب الاجتماعي والسياسي والفكري ، من التبر التي تعبد للمجتمع بالتحالف والتسوق . فإذا أضفنا إلى ذلك تيارات الطائفة والقبيلة والمشائرية والعفيلية ، نكتشف لنا قدر هائل من المخاطر التي تعبد من المجتمع وسلاطه . ولماذا كله يأتي دور الناقد في فرع أبحاث الخطر في سرعة وقوة ، وبما دور الأدبي لصياغة أعمال أدبية تكسر هذه المخاطر أو تعصفها .

وللملاحظ أن ما أشير إليه لا يتم بالدرجة المطلوبة . رعا كان ذلك نتيجة لنوع من الاعتزاز ، وربما كانت هناك صورة من صور الفهر — لا قصد فيه السلطة أو الدولة — تفرضه جماعات معينة في المجتمع ، يكاد شُيكت الناس ، يتكبرهم ، يتهمهم بالحيلولة . قد يكون ذلك كله وراء إحياء الناقد الأدبي من أن يقوم بدورها الذي أشرت إليه ، وإن كان هناك عنصر آخر لا يمكن إغفاله ، يتمثل في منافذ إنتاج الثقافة وترويجها . وهذه مسألة حل جانب كبير من الأهمية ؛ فقد تدخلت قوى مختلفة في المجتمع المصري والحرى فرضت سلطتها لامن خلال أجهزة الدولة فحسب ، بل من خلال القطاع الخاص . ولو ألفينا نظرة على العشرين سنة الأخيرة ، ما وجدنا أعمالاً فنية أو أدبية تعرضت لثل هذه الاتجاهاة بالقرعة اللازمة .

ولكن هذا كله لا يغير بيني وبين القول إن هناك قوة اجتماعية مع التقدم . ويدخل في مقومات هذه القوة ما قد تختلف معه من مواقفنا الأيدولوجية . فالقوة الرأسمالية المنتجة مثل قوة تقدم ، قد تكون مُستغلة للمال ، وقد تعارضها ، ولكنها تنتج ثقافة . هذه الثقافة التي تنتجها هذه التكوينات الاجتماعية جزء من الثقافة الليبرالية ، بوصفها تياراً فكرياً له قوة اجتماعية تؤيده وتكرسه . وهذا يعود بنا إلى ما ذهب إليه الدكتور جيد للنصم قديمة عندما قال إن هناك قوى اجتماعية متخلفة لها حضورها على الساحة ، ولا يجوز لنا أن نتجاهلها . ولكن أقول معه إننا يجب أن نتجاوز مع مثل هذه القوى . وأضيف من جانب أهمية دحض مفولات هذه القوى . هذا شيء ، الشيء الثالث ، هو أن هذه القوى غير قادرة على الإنتاج الأدبي الملجأ . لقد وجدت هذه القوى منذ حضريات هذا القرن ! ماذا أنتجت من أدب أو فن ؟ لم أجد لها على هذا المدى الطويل نسبياً ، شعراً إلهامياً أو مسرحاً أو رواية أو قصة قصيرة .

لويس هوض :

لأن ذلك لا يقع في نطاق احتماله — إن مهمتها إسكات الغير .

الأرسطي . ويتعامل مع اكتشافات العلم حتى اللحظة التي نحن فيها وليست الاكتشاف العلمية عام ١٩٧٠ . إن الجليد هنا يفتي القديم ويحلّ عله . ولكن الأمر يختلف بالنسبة لتاريخ الفن . فتاريخ الفن توارث فيه التقاليد الفنية ، ولا يتلى الجليد منه القديم ؛ لأن تاريخ الفن هو غذاء البشرية المعاصرة . .

إن إنتاج الفنان العظيم ، حتى ولو كان من مطلق طبع ، هو فن حقيقته مشاركة لما فسمليتها في الإنتاج الثقافي لأمة ، وللمضادة الإنسانية . وعندما يرشحه لتاريخ الفن يصبح خالداً ، في هذه الحالة فقط ، يتميز تاريخ الفن عن غيره من التواريخ . ولكنه نماز أكندا اتصاله من قبل ؛ لأنه يتصل بالتاريخ العام للأمة ؛ يتصل بتاريخ الفكر ، وتاريخ العلم ، . . الخ . إن أركز هنا على فكرة التمايز ؛ على الفصل وليس الوصل .

عز الدين إسماعيل :

هل تظل أبديولوجيا هذا المنتخب قائمة في تاريخ الأدب ؟

عبد المصمم تلمية :

هذه مسألة خلافية جدّ صعبة ، تأتي في صلب علم الجمال . هل أحاكم الفن محاكمة فكرية مجردة ؟ إنني يوصني أبديولوجيا أنتمى إلى المادية التاريخية ، هل أحاكم الفن والأعمال الفنية كلها من خلال منظوري الأيديولوجي أو من منظور جمالي أولاً ؟ إن القهصيل هنا للدراكم الجمالي والتشكيل الجمالي ، وليس لـأبديولوجيا ، هل أساس أن الفن في حقيقته يدرك جمالي يصبح من الموقف في النهاية .

نقول السؤال بصورة أخرى : هل للتأخذ اليوم ، أولو زخ الفن ، أن يؤرخ ، فتي ما يفتي ويقل ما يفل ، بناء على أساس فكري أو على أساس تواتر وتواصل المصاديق الفنية ، حتى ولو اختلفت مع وجهة نظره الأيديولوجية ؟ هذه مسألة خلافية ، ومشكلة صعبة ، سوف انتقل إليها الآن فأقول : عاش طه حين يفتش عن المعصر ، وعاش محمد مندور يفتش عن المجتمع ، ويبحث لويس عوض يفتش عن الفكر . ولقد تعاصروا جميعاً في واقع محمد ، وفي تركيبة تاريخية محدّدة ، وكان كل منهم يصدر عن أبديولوجيا عامة تبناها المجتمع المصري ، سندها الفلسفي الانتقال من البهر إلى المعصر ، وسندها السياسي الانتقال من الشمولية الكلاسيكية (الحكم المطلق القديم) إلى اللبرالية وكان كل منهم يفتش في العمل الأدبي عن شيء . ولو ففشوا عن التشكيلات الجمالية في العمل الأدبي خرجوا بموقف أكثر دقة . هذا ما أزعجه ، وهذا تقوى لهم . ولذا فلي أرى أن المحاكمة الفكرية للفنان لا يمكن أن تتوافر لها الدقة إلا إذا استندت إلى قرائن جمالية من العمل الفني نفسه ، وفي تاريخ الفن ، هل تقاليد الفن المتفرقة ، وإلا تحولت إلى محاكمة فكرية مجردة . هذه مشكلة ، أنتقل منها إلى الموقف الأدبي العام في عصر والعالم العربي . من زاوية الاتصال الأيديولوجي - أجد أنه يجتمع يحاول الخروج من الشمولية إلى التعددية ، بخاصة في البيئات المتقدمة منه وفي مقدمتها مصر . ومفهوم التعددية هو تفكيك المدارس التقليدية والجمالية ، والقيادات الفكرية على اختلافها . بمعنى الأيجابية في الفكر ؛ فكل فكر له استقلاله ونمازه . وبجانب مفهوم التعددية ، نرى مفهوم الوحدة . ومفهوم الوحدة يتحقق في جبهة الثقافة وليس في الفكر ، فالثقافة حياة وحركة وتوسع يشمل المجتمع بأسره . فحين في جبهة الثقافة المصرية وحدة ، وفي

الأيديولوجيا والتطور والأدب يفترض اعتقاداً ذاتياً وضمناً بكل ما أنتج من أدب في كل العصور .

عبد المصمم تلمية :

ما دخل منه تاريخ الأدب فقط ؛ بمعنى ما اعتد به في عصره وأصبح من الحوادث . إن هنا لتكنم عن الأدب الذي اعترف به لتاريخ الأدب ، فالتخصص أصلاً محدّد وشخصه فوق ذلك المعصر ، وأقرت ذلك الترويج دوائر الدراسة والنقد . ولذلك فهناك نماز بين تاريخ الأدب عن تاريخ العلم وتاريخ الفلسفة وتاريخ الأيديولوجيا ، فضلاً عن التاريخ العام .

عز الدين إسماعيل :

أي أنه أصبح وحدة .

عبد المصمم تلمية :

لا شك في أن التاريخ الفني له مساهمة الذي يتصف بالقوة عن التاريخ العام ، ويتصف بقوة عن غيره من التواريخ الثقافية الأخرى . ولكنه يتميز ، لأنه يفضح للتطور وليس للتقدم .

عبد المحسن طه بدر :

هذه نقطة خلافية . إن الخلل أن يأتي من لوسط بعد استبعاد أشياء منه ، هو الباقي من فن اللحمة - حل سبيل المثال - مع استبعاد أشياء منها ؛ الباقي من كلها هو الإنسان ، وهو في الوقت نفسه المسمّر فيها . إن متحدا أنتل للحممة الآن ، وقد دخلت تاريخ الأدب ، لا بد أن النماز من مجموعة من المعطيات ؛ الآلهة ، وأشياء الآلهة ، وسلطة القدر . هذه أشياء النمازها بوصفها طواهر خصوصية ، وأقبل الجانب الإنساني . وكللك في رؤي للأدب ، فهو خاصية للقرانين نفسها ؛ فحين نستبعد الأشياء التي تربط بظروف اجتماعية معينة ، وبقي حل ما هو إنساني . ومن ثم فلي لا أرى فارغاً كبيراً يعطي ذلك التمايز بين تطور الفن وتطور الفكر الإنسان بعمامة .

عز الدين إسماعيل :

قد لا أجد اختلافاً حاداً بين ما نذهب إليه ، وما ذهب إليه الدكتور عبد المصمم . لقد قام تاريخ الأدب بعملية انتخابية ، حتى وإننا أن ما بقي من من أوس من الأدباء والفتاين ، هو ما ارتضاه وأبقى عليه تاريخ الأدب ، ووجه العصور المختلفة .

عبد المحسن طه بدر :

هذا صحيح .

عز الدين إسماعيل :

إنّ ، فالمحاكمة الانتخابية التي يجب أن تقوم بها الآن أن تدع من (س) ما ندع ، وأن يلقى حل ما يتصف بالإنسانية منه . هذا ما يؤكده تاريخ الأدب عندما يقدم بعملية الانتخابية .

عبد المحسن طه بدر :

وهذا ما يؤكده تاريخ الفلسفة أيضاً .

عبد المصمم تلمية :

إن أنناول قضية جمهورية يتصف به تاريخ الأدب والفن دون غيره من التواريخ . إننا على سبيل المثال ، نصنع متعلّقاً يختلف من المتعلق

أراه أنا أو يواصل عدّة ، تُدخل حل عمل قنّراً من المرونة يستوعب ما يراه الآخرون صحيحاً ؟ بمعنى هل تبقى تنقذية النظرة النقدية ؟

عبد النعم تليمة :

لا شك في ذلك . هذا أمر واقع .

عز الدين إسماعيل :

في الممارسة ؟

عبد النعم تليمة :

لا يزال نقاد كثيرون يصدرون عن رؤية للأدب بوصفه تعبيراً جبراً عن الشعور الصادق . أي أن الكاتب أو الفنان يصدر صادراً طبعياً كما تصدر الرقعة عن الزهرة . وهناك مناهج أخرى تقول إن الأدب انتماسك للواقع ، وموازاة لمزيمه للواقع ، وإدراك جمالي للواقع . أي للفهم يتحقق له الكسب ؟ الذي يستطيع أن يتغن الألفية من الظن . المتعدّية قائمة وملفوسة ، وإن كانت أكاديمياتنا ودورياتنا معكوسة . من الذي يتنجح في النهاية ؟ الأكابر هل إن إضاع الكثرة بالجدال .

لويس عوض :

إلى أصف من يتنجح .

عبد النعم تليمة :

لقد أشترت والزلاء الأفاضل ، عندما توقفت عند شواهد كثيرة من التاليفيون . ولقد تأملت معظم ما قيل حتى لا أدخل في مناقشة الشواهد . للمبار في حلقتي معير أدبي جمالي يفصح عن موقف مركب لا بد من كشفه . وهذا الموقف في الوقت نفسه ذو طبيعة قوية طبقية إنسانية من جانب ، وفوقية ذاتية روحية من جانب آخر . ولذا لا أستطيع أن أجتزله إلى عنصر بسيط . ولكن ما الفهم ؟ التحديد الرفيع لهذا الموقف حسب قرائن ؛ قنّان في قراءات في علم النفس والمجتمع ، إلى غير ذلك من قراءات . ولكن لا بد أن ينهض لديهم هذا التحليل ، قرائن جمالية من العمل نفسه . ولا أصبح كلامي لا يصلح أن يكون شريرة ، إنشاء ، يستند لعلم التاريخ أو لعلم الاجتماع ، ولكنه لا يُنسب أبداً لعلم الأدب . أضرب لذلك مثلاً : معاصر محمد عبد الحليم عبد الله ويوسف إدريس . سنأخذ قصة قصيرة لكل منها في الفترة المبكرة في منتصف هذا القرن . يوسف إدريس يصدر عن الموجد الجمالي للأدب العربي في حينه من الناحية الفنية ، في حين يصدر محمد عبد الحليم عبد الله عن لغة المفلوظي . يرم التونسي يقول (كذا وكذا) . ولكن يستحيل عليه أن يقول كما يقول صلاح جاسم عيا ذكره التاريخ البشري عن الحليل ، إلى أن يصل إلى عبد ودعليه . . . دخل محمد على خديجة قلما غطيت محمد بشفتها . لقد أصبحت الأثني صندقة ورفيقة ، في حين تراها عند يرم التونسي امرأة كما كانت عند الجبل الأول .

إن تطور اللغة الأدبية في وسع أن يكون معياراً فاصلاً في الكشف عن موقف الكاتب من تطور مجتمعه . هذه دعوى ؛ إن لم تكن هناك قرينة تشكيكية في العمل الأدبي على ما أقول ، فإن نقول في هذه الحالة يصبح بعيداً بدرجة كبيرة عن الجهد الذي بذله الفنان في عمله .

عز الدين إسماعيل :

إنّ ، فالمعملة التحليلية للبحث عن إيديولوجيا نص أدبي . .

داخل هذه الوحدة تقوم التنقذية التي تسمح لممارس الفكر والنق والإبداع كلها أن تلج من بابها الواسع . هذا هو تشخيصي لموقفنا اليوم ، التنقذية الصحيحة والوحدة الحقيقية . التنقذية هي أن يصدر الإنسان عن فكره ونحت رايته ، مع الإقرار بوجود الآخر والمحاوره معه . وهذا على جبهة الثقافة العربية .

عز الدين إسماعيل :

أما الآن مجموعة من الأسئلة ، ترتبط ارتباطاً مباشراً بالعلاقة بين الأيديولوجيا والأدب . فعل سبيل المثال ، مع تعدد القيمة الأدبية والجمالية للنصوص ، كيف تتحدد القيمة الجمالية والأدبية للنصوص الأدبية ؟ هل تتحدد عن طريق العلاقات المغنوعة والأبينة الفنية للنصوص ؟ ولكن هذه القيمة تصود في المقام الأول إلى الفئات الاجتماعية والمؤسسات التي تشكلها وتعمل على تثبيتها ، مستغلّة في ذلك مفهومها تبنية كل فئة حل حدة . يبدو أن علينا أن نحدد الأدب كما حدّدنا الأيديولوجيا . لقد ظهر لنا في أثناء الحوار أنه من الممكن أن يكون لدى فئة من الناس مفهوم ما للأدب مغاير لفئة الأخرى ؛ بمعنى أن يتحقق ويتعاصر أكثر من مفهوم للأدب ، يزعم كل منها لنفسه الحق في الوجود والشرعية . ترى هل تبنى بالتنقذية أن تكون هناك تصورات مختلفة للمفاهيم الأساسية سواء للأيديولوجيا أو للأدب التي هو حلّ نظر . حيث إنه في ضوء هذه المفاهيم يأت النشاط متعدد الأروان ، فضلاً عن شرعيته في أن يوجد بهذا المعنى ، أو أنه عند تصحيح المفاهيم ، أو الالتقاء حول مفهوم ما بنسبة معقولة ، يمكن أن يفضّ كثيراً من عناصر هذه التنقذية لصالح حركة تطورية يلغى الخفي ؟

عبد النعم تليمة :

ما معنا في الواقع الاجتماعي إعلاطا ومشاجا وتقال وتطواف ، فلابد أن نقبل التنقذية أو نقبل السيطرة - وليس الهيمنة - بلغة ما . فإن أردنا أن نغني هذه التنقذية بجوانبها المربضة ، التي هي في حقيقتها تنقذية مربضة ، كانت المحاوره هي السبيل إلى ذلك . فلما ادعى - فرضاً - أن ما لدى هو الصحيح . ولكن كيف افرضه على هذه الجماهير المربضة ؟ إما أن افرضه بالسلطان ، وإما أجعله بالمحاوره . إن دعواي تلخص في أننا نجتمع يرث أبينة وهياكل منذ آلاف السنين ، بأبالية واشورية وفينيقية وفرونية وبربرية وزنجية . . . إلخ . وأن هذا التكوين ، في هذه اللحظة التي نتحدث فيها ، يصل إلى خلافة من الوحدة . أن تتم له الوحدة السياسية إلى بالمحاوره السياسية ، وأن تتم له الثقافة الموحدة إلا بالإقرار بوجود عناصر الثقافات الموروثة والقائمة ، والمحاوره الفكرية والأدبية بلا تهر على الرغم من صفة ما أراه . ولكني لن افرض هذه الصفة ابتداءً ولكن ستفرض الوحدة الإقناع ، والإقناع وحده . إن صحة المفاهيم لا يفيدنا شيئاً إكثاص الذلل ، ولما تتحقق صحتها إننا ما تبناها جمهور المفكرين والأبباء والمعلمون في ميدان الثقافة من طريق الإقناع .

عز الدين إسماعيل :

عندما نصل إلى المعادلة النقدية على الأساس الذي نقول به ، ما المتناصر التي لها تأثيرها الواضح في الكشف عن المنظور الأيديولوجي في النص الأدبي ؟ هل يحدد في هذه الحالة بالمعامل التي

عيد التمتع تلبية :

تبدأ بالتشكيل لتنتهي بالتوصليل .

عز الدين إسماعيل :

هل يمكن التشكيل ..

عيد التمتع تلبية :

أسوق قرينة من الأدب العربي .

عز الدين إسماعيل :

إني مقتنع بذلك .

عيد التمتع تلبية :

مثلاً الأعلى المتشبي . لقد أراد أبو نواس أن يسخر من المقدمات الطويلة ولم يتيسر في القرن الثالث الهجري . ولكن الأمر اختلف في القرن الرابع الهجري عند المتشبي العظيم . لقد جاءت قصائده الأمهات الخواطر بلا مقدمات . إنه يريد أن يسخر ولكن في مقيدة جليلة . إنه لا يلقف عند الأربع يكي ويستكي . يقول :

أبلى الربيع أي دم أرقبا وأى قلوب هذا الركب ساقا
لنا ولاهله أبداً قلوباً تلالى في جسم ما تلاحى
وما طفت الرياح له محلاً فله من حدايم وسالما

فلنتشبي هنا لا بذكر المقدمات ، وإن كان يبدع مقدمات جديدة . ومعلم فضاله بلا مقدمات على الإطلاق . فلهذا القرائن في تقاليد الشعر العربي ، تنبئ بالفعل من فحولة وطاقة خيالية عظيمة في تاريخ الأمة ، فضلاً عن تكتيها الموقر عربى . إننا نستطيع أن نشير إلى ما أبدعه المتشبي ونقلوا : هذه هي العروبة في شعر المتشبي ، لأنه استطاع أن يجمع تقاليدنا الفنية العظيمة ، وأن يضيف إليها من إبداع عبقرية الجليل . هذه دعوى على كل حال ، والمراء فيها بطول .

عز الدين إسماعيل :

لا . . . لا سراء فيها . وما أحب أن أسجله ، أن التحليل الأيديولوجي الذي غارسه في عملية النقد ، غالباً ما يتجه مباشرة إلى ما يسمى بالمضمون . وأصبح المضمون هو المعيار الأول والأخير في تعليلنا النص ، وفي تقديرنا له على المستوى الأدبي . أي أننا أصبحنا نتجه بطريقة مباشرة إلى الاهتمام بالموقف أو المضمون أو بما نسميه بالأيديولوجيا الأدبية .

عيد التمتع تلبية :

هذا الدرس لا جدال في مشروعيته . ولكنه انتقل يريته إلى علم أصر مفصل ، يسمى علم اجتماع الأدب ، حيث أصبح قوامه التحليل السوسيولوجي ، المضمون والأيديولوجي .

عز الدين إسماعيل :

ولكن مهمة النقد ، حتى يستعيد مواقفه ، لا بد أن تبدأ من التحليل الفني ، وبرز لنا هذه الأيديولوجيا التي يريد أن يتحدث عنها من خلال عملية التشكيل الصرف .

عيد التمتع تلبية :

لا أشك في هذا .

عز الدين إسماعيل :

أليس هذا ما نفتقد ؟

عيد التمتع تلبية :

هذا هو علم النقد العلم ، وعلم الجمال الأدبي اليوم .

عز الدين إسماعيل :

ألا يمكن أن نتراعى في هذا ؟ إلى أرى أنه لكي يتحقق تحليل أيديولوجي صحيح ومقتنع . .

عيد التمتع تلبية :

لا بد أن ينهض بالتحليل الجمالي أولاً .

عز الدين إسماعيل :

لخصوصية هذا النشاط .

عيد التمتع تلبية :

نعم .

عز الدين إسماعيل :

يبقى سؤال عن التصور التي نسميها تصوراً تاريخياً أو اجتماعياً أو فلسفياً ، والتي كانت تدرج بشكل أو بآخر في المفهوم العام لما نسميه بالنشاط الأدبي ، نجد فيها أيديولوجيا ولا نجد فيها فناً . ما موقع هذه التصورات على اختلاف مضمونها من الدراسة الأدبية ؟ بمعنى ألا يمكن أن تصبح موضوعاً لدراسة أدبية ؟

عيد التمتع تلبية :

للحل الأرفع لهذا عمارة أفلاطون ، وهي قطعة من الفن الخالد . إننا في هذه الحالة نتناول ما أنتجوه الكاتب بالفعل ، بعيداً عما اتواء . .

عيد الحصن طه بدر :

لو سمح لي . . لقد انفصلت اللغات ، وأصبح لكل شيء لفته المستقلة . إن لدينا ثلاثة مستويات للغة مفهومة ومحددة ، المستوى الرياضي عمالة من خاصية التجريد . والمستوى العلمي يتميز بالتجريد والتفريق والعمرية ، والمستوى الأدبي ، ويجمع بين الخاص والنسبي والمزجي . إننا نحدث خطأ بين اللغات إن نظرنا إلى أسلوب التعبير العلمي نظرنا إلى أسلوب التعبير الأدبي . ولا أشك في أن محاولة الخلط بين هذه اللغات الثلاث ، يؤدي إلى تعمية الحقائق وإفساد الأدب ؛ لأننا بذلك نخرج من لغة الأدب الطبيعية التي أصبحت أكثر تحديداً ، وبعد أن نحدد مفهوم الأدب والفن ، ولم يعد هناك للمنى الذي يقابله في التعبير العربي ، الأخذ من كل شيء بطرف . إن ما أعهد إليه هو ألا نعود إلى مثل هذا الحديث بعد أن تحدثت عن الموضوعات ، وتحججت بحصر صير كل لغة من لغات الخطاب .

عز الدين إسماعيل :

أعتقد أننا الآن ، بعد أو وقتنا طويلاً عند مفهوم الأيديولوجيا في سياقها التاريخي العام ، واستعرضنا أشكال تحقيقها في واقع الممارسة ، في نموذجها الإجمالي والسلي ، ووقتاً عند البديل الذي يميل - على نحو ما - تناقضاتها للمفهومية ، متحلاً في نظرية « رؤية العالم » ، ثم وصلنا ذلك كله الموقف الأدبي بوصفه متجاً للأدب في مجتمعه ، أي عارفاً للنشاط الذي ينطلق من موقف أيديولوجي ، أو يتضمنه ، أو يروج له ، بطريقة مباشرة أو غير مباشرة ، متجهين من ذلك إلى الموقف النقدي من هذا النشاط على مدى تاريخنا الأدبي ، وعلى مستوى الواقع الذي نعيشه ، ومؤكدين لجليلة الشكل الجمالي مع هذا الموقف ، نظراً للخصوصية المميزة لهذا النشاط . أعتقد أننا نكون بذلك قد وصلنا إلى حد يمكن التوقف عنده . شكراً لكم !

الأيديولوجيا ومكانها من الحياة الثقافية

د. نجيب محمود

١ - الأيديولوجيا مصطلح طارئ على الثقافة العربية ، بم تحلله ؟ وكيف تترجمه ؟

حدث بعد قيام الثورة الفرنسية بقليل ، أن أنشئ في فرنسا - بدل أكاديميات العلوم التي كانت قائمة قبل الثورة - والمعهد القومى للعلوم ؛ ورسم ذلك المعهد أقساما ، كان من بينها قسم خاص بعلوم الأخلاق والسياسة ؛ واندرجت تحت هذا القسم ، فروع مختلفة ، كان منها فرع مخصص لدراسة الطريقة التي تتكون بها الأفكار ؛ فاقترح أحد الأعضاء ، أن يطلق على هذه الدراسة الجديدة ، اسم « أيديولوجيا » أى « علم تكوين الأفكار » فكانت هذه أول مرة ، ظهر فيها هذا المصطلح ، بهذا المعنى الذى حدده له ، والذى ذكرناه .

ثم لم يلبث المصطلح أن تغير معناه قليلا ، بحيث يطلق على مجموعة الأفكار والمعتقدات ، التي يبنيها مجتمع ما ، في نفوس أفراد ، لترسم لهم أفضل الطرق ، التي يسلكونها في حياتهم العملية والنظرية ، ليحققوا للمجتمع أهدافه . ومعنى ذلك أن أولى الأمر في مجتمع ما يحددون لأعضاء ذلك المجتمع ، الإطار الفكرى ، وبخصوصا فيما يتعلق بالأمور السياسية ، وهو الإطار الذى لا يجوز لأحد أن يخرج على حدوده ، ثم تكون له الحرية كلها في أن يفكر كيف شاء ، داخل حدود ذلك الإطار .

وجاء ماركس وإنجلز ، فاستخدما كلمة « أيديولوجيا » بمعنى ينحرف انحرافا يسيرا عن المعنى السابق ؛ إذ هو عندهما لا يعنى مجموعة فكرية يضعها مجتمع لأعضائه ، بل يعنى فقط مجموعة الأفكار القائمة على أوهام ، لا أصل لحقائق الواقع . وقد كانت المجتمعات - في رأيها - تعتمد أن تبث في نفوس الناس ، مثل هذه الأفكار التي لا تقام على واقع ، حتى تتحدهم لهم بهذا رؤية خاصة بهم لما يجري في العالم الخارجى . وكان الذى يقابل كلمة « أيديولوجيا » - مأخوذة بهذا المعنى - عند ماركس وإنجلز ، هو النظر العلمى للواقع . ومن أقوال ماركس في هذا الصدد ، أن الأيديولوجيا - بهذا المعنى - هي حالة الوهم ، التي تكون عند الناس ، بالنسبة إلى الظروف التي يعيشون فيها ، بحيث تظهر لهم تلك الظروف مقلوبة رأسا على عقب ، كما يحدث لصور الأشياء في آلات التصوير ؛ وواضح من ذلك ، أن ماركس يظن أن تكون نظريته أيديولوجيا .

ثم اتخذ المصطلح معنى واسعا بعد ذلك ، بحيث أصبح معناه : الفكرة التي تستبد بصاحبها ، ويحاول أن يفسر بها الوجود كله ، والنظم الاجتماعية كلها ؛ وبناء على ذلك ، يكون الوجود الاجتماعى كله ، كالما هو كلة واحدة متماسكة ، مشتملة على كل أجزائها ، بحيث لا تستطيع أن تمس جزءا بتغيير ، إلا ويتغير النظم كله ؛ وأصحاب هذه النزعة يتخلون حيال أفكارهم المسببة بعقولهم ، وثقة مطلقة ، فيما أن تقلبها كلها ، وتقبل النظم الذى يترتب عليها كله ، وإما أن ترفضها كلها وترفض النظم الذى يترتب عليها ، أى أنهم لا يسمحون بالقدح الجزئى ، الذى يحاول أن يصلح جزءا دون جزء آخر ، أو فكرة من البناة الشاغل دون فكرة .

هكذا تطور مصطلح « أيديولوجيا » في معناه ، حتى انتهى إلى أن يكون اسما يشير إلى المركب الفكرى الذى يبنيها بانيه المجتمع الواحد ، إضافة لأنفسهم من جميع أقطابهم ، من سياسة إلى أدب وفن إلى غير ذلك من أوجهاع الحياة ؛ بحيث يبقى ذلك المركب الفكرى موحد الكيان ، غير قابل للتقسيم ، فيؤخذ كله أو يترك كله . ومع ذلك فيبدون أن الأنفع لنا في مجال حديثنا هذا ، أن نأخذ من معنى « أيديولوجيا » أى مركب فكرى ينشر جناحيه على فئة من الناس ، قد تكون مجتمعا معينا بأسره ، وقد تكون جزءا من

مجتمع فيض لتلك الفئة حدود ما يقبلونه وما يرفضونه ، خلمة لجدا علم وشاعل ، يؤمنون به منذ البداية ، ومثل هذه الفئة التي تلزم مقدما بجدا معين ، وتفرع منه فروعاً تتسج منها شبكة تلفت خيوطها لتشمل أوضاع الحياة جميعا ، أقول إن مثل هذه الفئة من الناس ، أو قد تكون الشعب الواحد كله ، تختلف عن المجموعات البشرية الأخرى التي لا تقيد نفسها بأيدولوجيا معينة ، لا في أنها تلزم مبدأ في حين تحيا هذه المجموعات البشرية الأخرى بغير مبدأ أو مبادئ ، بل تختلف عنها في أن المبدأ مفروض عليها ، وأما هذه المجموعات الأخرى فتختار مبادئها ، وقد تغير اليوم ما اختارته بالأساس ، إذا تغيرت ظروف حياتها ، وذلك فضلا عن قابلية هذه الجماعات لتعد الأفكار القديمة ، في حين أن أنصار الأيدولوجيا المفروضة يشعشعون مثل هذا النقد خوفا من أن ينهار البناء الفكري كله .

وواضح أن كلمة « أيدولوجيا » دخيلة على اللغة العربية ، وهي - كما ترى - مؤلفة من جزئين : « أيدوس » ، ومعناها « فكرة » ، و « لوجيا » ومعناها « علم » ، ومن هنا جاء معناها ، الذي هو علم الأفكار ، عند أول من أنشأها - كما أسلفنا - في فرنسا ، بعد نشوب الثورة الفرنسية مباشرة ؛ ولو كنا لنختار لها اسما عربيا ، فأنسب ما أراه هو كلمة « مذهبية » ؛ على أنني وجدت الفيلسوف الإسلامي « الفارابي » - فيما قرأته له - يستخدم كلمة « مللة » لهذا المعنى ؛ فאלلة هي مجموع الأفكار والمعتقدات التي يلتف حولها فئة معينة من الناس ، يتأصلرونها ويلتزمونها ؛ وهذا هو المعنى نفسه الذي حدا بالشهرستاني أن يسمى كتابه المعروف « الملل والنحل » (الملل جمع « مله » والنحل جمع « نحلة » بكسر النون) بغير أن كلمة « مله » لم يعد لها على اللسان العرب الحديث ذلك الإجماع بمعناها الخلقية ، ومن هنا كان مصطلح « للمذهبية » أنسب فيما أرى .

٢ - هل الأيدولوجيا هي الممارسة الفلسفية في العصر الحديث ، هل مستوى التنظيم الجماعية والمفكرين الأفراد ؟

قلنا إن الأيدولوجيا - كما تفهم الآن عادة - هي المخطط النظري للرسم ، الذي يحدد ما ينبغي ، أن تكون عليه صورة المجتمع ، من حيث الأهداف والوسائل المختلفة التي توصل إلى تلك الأهداف ؛ وهي صورة رسمت على أساس تحليل معين للمجتمع : كيف يتطور ، وإلى أي الغايات يجب ، أن يتطور ؛ وسواء أكان ذلك التصور صحيحا من الناحية النظرية أم لم يكن ، وسواء أكان التحليل الذي أقيمت على أساسه تلك الصورة صحيحا أم لم يكن ، فلذلك لا يؤثر في جوهري الموقف ؛ إذ جوهري الموقف هو أنه حالة من حالات كثيرة ومختلفة ، تشترك كلها في أن الإنسان يبدأ من « فرض » معين مفروض ، ثم يستعمل عليه بعد ذلك أن يستخرج ما لا بد له أن يلزم من ذلك الفرض من نتائج ، فتكون هذه النتائج المحتومة هي التي تقيم الجدلون لحياته من شق نواحيها : فكارا وسلوكا ؛ فبالشكل كله شديد الشبه بأي بناء نظري - كنهضة إقليدس مثلا - يوضع له الأساس مما يزعم أنه بداهيات عقلية لا سبيل إلى تغييرها ، فإذا تولدت عن ذلك الأساس المبدئي « نظريات » ، كانت هي وجدها الأفكار العاجية ، والتطبيق والتفتيد ومن ثم يحى البناء الاجتماعي والثقافي المقام على مثل ذلك الهيكل اجتماعيا مغلقا ، لا يجوز لأحد أن يضيف إليه شيئا ، ولا أن يغير من قوامته شيئا .

وإذا كان ذلك كذلك بالنسبة إلى « الأيدولوجيا » - أيما فرضت وحيا أقيم عليها هيكل البناء الاجتماعي والثقافي - فإن الأيدولوجيا عندئذ - وعندئذ فقط - تكون هي محور الفكر - فلسفيا كان ذلك الفكر أو غير فلسفي - وسواء جاء ذلك الفكر على مستوى التنظيم ، أو جاء على مستوى الأفراد ، لكنه أبدا ما يكون من أن يوصف بأنه بصور الفكر الفلسفي في « العصر الحديث » (كما ورد في السؤال) .

وجدير بنا - عند هذا المتعطف من سياق الحديث - أن نرسم صورة موجزة سريعة للنشاط الفلسفي في « العصر الحديث » ، لكي نتبين في وضوح أين وكيف تقع « الأيدولوجيا » على خريطة الفكر الفلسفي المعاصر (وهنا نفترض بأن السؤال قد قصد بقوله « العصر الحديث » عصرنا هذا الذي نعيش فيه ، وذلك لأننا إذا أردنا البقاء ، وجدنا « الحديث » والمعاصر على اختلاف في الملول) ؛ فيمكن القول بصفة عامة ، إن العصر كله يشترك في عبور واحد يدير حوله فاعلية فكره الفلسفي ؛ وذلك المحور الواحد هو « الإنسان » هنا والآن ؛ لكن المشاركة في محور واحد ، لم تجتمع الأطراف المختلفة من أن يأخذ كل طرف بجانبه من حياة الإنسان ؛ ليوجهه حول سائر الجوانب مدارا لاهتمامه ؛ فكان أن قسم العالم الفلسفي قسمين ، ثم انقسم كل قسم منها فريعا (وهذا على سبيل التقريب ؛ فبالأول القسمين الكبيرين ، فيتركز بصفة عامة في بريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية ، ولقد جعل اهتمامه - من ناحية الفكر الفلسفي - منصبا أساسا على « فلسفة العلم » ، بمعنى تحليل الفكر العلمي ورده إلى وحدته الأولية لتبين لنا على ضوء ذلك التحليل ، قيمة ذلك الفكر العلمي ، وشروط صحته ؛ ثم تفرع ذلك القسم الأول فريعا : فصادت في بريطانيا نزعة التحليل الرياضي والمنطوق ، وسادت في الولايات المتحدة نزعة النظر إلى الحصيلة الناشئة عن ذلك الفكر العلمي ، فيكون صحيحا أو فاسدا ؛ يتقاسم المقتضى الناتجة عنه .

وأما القسم الكبير الآخر ، فهو الذي نراه في كثير من أقطار أوروبا ، شرقها وغربها ؛ إذ يسود هناك أن ينصب الجهد الفلسفي أساسا ، لا على البنى العلمية ، بل على « الإنسان في حياته الفعلية » ؛ ثم يتفرع هذا القسم فريعا : ففرع في غرب أوروبا يشتمل على الفلسفات الوجودية بأنواعها وهي تستهدف البحث عما يحق للإنسان حريته ، وفرع آخر في شرق أوروبا ، يجعل بصره عن الإنسان كذلك ، لكنه هذه المرة هو الإنسان اجتماعيا مع غيره في حياة مشتركة ، ولا قبل للفرد الواحد بالفكاك من رواياته بالآخرين ؛ وهامتا

فقط نحى فكرة « الأيدولوجيا » التي ترسم للناس مسبقاً صور الفكر وطرائق السلوك ؛ وبالتالي يكون الفكر الفلسفي - كغيره من جوانب الفكر - مفيداً في ممارسته بقيد الأيدولوجيا المشروطة مقدماً .

٣ - هل تمتدق الفكر العرى الحديث ، استطاع أن يلور نفسه أيدولوجيا واضحة الحدود والمعلم ؟

إنني لا أدري على وجه الدقة ، حدود الفترة الزمنية التي يشير إليها السؤال بمجارة « الفكر العرى الحديث » ، إلا أني أوثق أن تلك الحدود لتجمل طرفها رفاعة الطهطاوي ، وطرفها الحال هو الحياة الفكرية كما نخوضها اليوم من عام ١٩٨٥ ، فإذا نظرنا نظرة شاملة لنقياها من عل على تلك الحقبة الطويلة في امتدادها عبر ما يقرب من مائة وخمسين علماً ، وجدنا الفكر العرى بعملة - والمصري بخاصة - سالراً في خطين متوازيين ، يتماسان حيناً ، لكنهما يتباعدان أحياناً ، حتى لكان أصحاب كل خط مهيأ يمتون إلى جماعة غير الجماعة التي ينتمي إليها أصحاب الخط الثاني .

ولقد بدأ هذا الفرع في حياة « الفكر العرى » منذ أراد العلماء الذين جاءوا مع نابليون بوناپورت في رحلته على مصر ، أن يبهروا شيوخ الأزهر بأمثلة من نتاج العلم الطبيعي الجديد ، فكان من الشيوخ فريق يهره ما رآه ، وفريق آخر سخر واستكبر ؛ إذ رأوا أنه إذا كانت لتلك العلوم الطبيعية قوامها ، فللعلم الرواجي تزه كذلك ؛ ومن هذه النقطة الأولى على الطريق ، سار الفكر العرى في خطين متوازيين : أحدهما يرى ضرورة الأخذ بما جاءت به الحضارة الجديدة ، والآخر يقف من تلك الحضارة كلها بعلومها وغير علومها موقف الرفض ؛ لكن هذا التقسيم قد يضلنا ببساطته وتيسبته ، وإلا فالفريق الأول لم يجهل أنه من الغرب حضارته وبعض ثقافته - مشغوفاً برفضه لما هو حوى ومهم من تراثه ، وكذلك كان الطريق الثاني الذي وقف من الغرب الحديث موقف الرفض ، لم يجعل رفضه ذلك مصححياً برفض الأطلاع على علومه ، والانتفاع بما نتج عن تلك العلوم من وسائل العيش ؛ ومثل هذا التداخل في خصائص الفريقين ، قد أدى إلى اضطراب الصورة ، حتى لكثيراً ما يحتاج الأمر منا إلى دقة في التحليل ، لنعرف ماذا يميز الفكر العرى الحديث « من صفات ، وذلك فضلاً عن جانب آخر ، كان له أهمية كبرى في مسار الفكر العرى الحديث ، وهو جانب الفكر السياسي ، الذي جعل عبوره التماس الطريق إلى الحرية السياسية والتحرر من قبضات المستعمرين ، وهو لاء المستعمرون كانوا جميعاً من أبناء الغرب ؛ فنشأت بالضرورة كراهية خاصة نحو الغرب ، اشترك فيها أصحاب الخطين المتوازيين على السواء ، إلا أن أحد الخطين لم يرد أن يمد كراهيته لسياسة المستعمرين ، حتى تشمل ثقافته ؛ في حين رأينا أصحاب الخط الثاني لا يفرق بين سياسة وثقافة .

وبعد هذه التحوطات ، أعجب عن السؤال المطروح إجابة فيها كثير جداً من التقرّب ، فلكل إن الفكر العرى خلال قرن كامل ، امتد بين منتصف القرن الماضي أو ما يقرب منه ، إلى منتصف هذا القرن أو ما يقرب منه ، قد استطاع أن يلور نفسه أيدولوجيا متميزة القسمة ، لكنها لم تكن أيدولوجيا بالملق الذي يفرض فيه المخطط الثقافي عبوة ؛ بل هي أيدولوجيا بالملق الذي يجعلها تصوراً لا تنحى أن يكون أهدافنا تستحق منا أن نسمى إليها ، رآه رجال الفكر يصاتروهم على بعد بعيد ، فمثل فيها كثير وما أبدهوا ؛ وأما تلك الأيدولوجيا فقد كان أبرز مقوماتها هو محاولة الجمع في صيغة واحدة ، بين ما هو حوى من تراثنا لصون به هويتنا التاريخية وما هو جوهرى من ثقافة الغرب الجديد ، لنكسب به صلاحية الوجود . كانت تلك الأيدولوجيا كاشفة في ضمائر أعلامنا ، دنيا الفكر والأدب ، فيفتجون على هديتها ما يتبحرون . وقد نسل : وملاً عن الفريق الرفض خلال ذلك القرن من الزمان ، الذي امتد بين نصف القرنين الماضي والحاضر ؛ وجوابنا هو أنهم كانوا هنك ، يرفضون أصولهم ما يرفضونها ، فظل خافته في الأسماع ، والى خفتها هو هدير للمجددين وقوتهم وصلابتهم ومكانتهم في النفوس .

ثم جاءت هذه المرحلة الأخيرة ، التي يجيها ما قد يسمى بالفكر العرى الآن ، فإذا بالخطوط تنعكس مقاديرها ؛ فالخطان المتوازيان ما يزالان قائمين ، ولكن كل أيدولوجية انحازة به (بالملق غير السياسي لهذه الكلمة) - فتلز كانت أيدولوجيا الفريق الأخذ من الغرب ، هي - كما وصفناها - محاولة للجمع بين ماض وحاضر في صيغة واحدة ، فإن أيدولوجيا الفريق الرفض للمصر ، ذات خط واحد ، وهو استرجاع الماضي ليكون حاضراً ؛ ولعله الأيدولوجيا في يومنا الصوت الأعل ، لطروف تاريخية ، كان أهمها نقل عبء العصر وقدراته الجبارة على صلب الأمة العربية في جملتها . وصجرت هذه الأمة من دفع ما قد تأتت بسطوته ، فأطاحت عنها نحو أحلام تستعبد بها عجلها لما كان ذا يوم ، وإذا كان لكاتب هذه السطور أن يتبأ ما سوف يحدث بعد حين ، فإنه لعل حقيقة تقرب من اليقين ، أن الخطين المتوازيين سيظلان قائمين ، لكن الصوت الأعل لا بد عائد إلى أصحاب الصيغة الجديدة الجامعة بين ماض وحاضر .

٤ - هل الأيدولوجيا شرط لإقامة بناء ثقافي ما ؟ أو هي تستخلص منه ؟ وما أهميتها في تحديد قيمته ؟

إنه ليبدو أن تكون الأيدولوجيا ، في أي معنى من معانيها ، حاصلاً مستخلصاً من سوابق سبقتها ؛ عل أن هذا لا ينفي أن تمد بدورها فتكون موجبة ، لما هو أتت بملها ؛ فإذا أخذناها بذلك للمق الأكثر شوعاً في الدول الاشتراكية ، وهو أن تكون الأيدولوجيا خريطة رسمية سياسية معلومة والحدود ، للحيطة الثقافية كلها ، بأوسع معنى تفهم به كلمة « ثقافة » ؛ فلا بد لرجال الفكر أن ينصهر بفكره تحت سقفها ، ولرجال الفن أو الأدب ، ألا يدع ما يبدعه إلا في إطارها ، بل ولا بد للإنسان كائناً ما كان ، أن يسلك في طرائق عيشه مسترشداً بتعاليمها . إننا إذا أخذنا الأيدولوجيا بهذا المعنى - فلتنا أن نسل : ومن أين

يحيى واضعوهما يوجههم في رسم خطوطها ومعلمها ؟ إنهم قبل ذلك يملكون مذهب فكري معين ، يوحى إليهم بضرورة أن تغلب حياة الناس على الأسس العقلية ، لكي تصلح للناس تلك الحياة ؛ وهذا المذهب بدوره لم يكن لينشأ في عقول أصحابه إلا أن يكون بها شبهة أو كلبه أو دروسه . من هذه الروافد ينشأ لهم مذهب جديد في طريقة العيش ، عملا وفكرا وفنا وأدبا وفراغا ، فيأتي من يلتفت بالمذهب ويحكم في آن واحد ، فإذا هو قيمته لشعب الصورة الخلق كبايرما ، ويلزمهم إلزاما باتباعها . وإذا نحن أخذنا الأيديولوجيا بمعان أضيق ، كأن يتشبع فريق من الناس بثقافة معينة ، كأن يتشبعوا بثقافة تغلب عليها النزعة الدينية ؛ أو تغلب عليها النزعة العلمية ، أو ما شئت ، ثم حدث لأولئك أو هؤلاء أن يكونوا أصحاب الحكم ، أو أن يكونوا من حملة العلم ، أو غير هذا ونكث من وسائل القوة ؛ فالأرجح جدا أن يرفضوا لواء الثقافة التي تشرى بها فاعتقدوا ألا نجاة إلا بها .

أما أهمية الأيديولوجيا ، أيها كان نوعها ، في تحديد القيمة التي يحكم بها على الثقافة التي تبني عليها ، فواضحة ؛ لأن الأيديولوجيا يحكم تعريفها - أي تعريف تشاؤمها - بمثابة القواعد التي تكون الأحكام بعد ذلك ، صحيحة أو فاسدة ، على أساسها ؛ إنها - مثلا - كتواعد التحول في اللغة ، نعرف بها صحة التركيب اللغوي ؛ أو هي كتواعد لعبة كرة القدم ، تسبق عملية اللعب ، ليحكم الحكم على أساسها من وكيف أخطأ وأصاب لأعب .

وهكذا الحال تماما في أحكامنا الثقافية ، كل منا يبنى أحكامه على المربك الفكري الذي حصلته له تجاربه الماضية ، بما في ذلك الطريقة التي رى بها ونشأ عليها ؛ ومن هنا جاء أفلاطون قديما بالتشبيه بالكهف ، وهو تشبيه أخذه عنه كثيرون من بعده ، ربما كان أهمهم ثاغورا هو فرانسيس بيكون ، وبخلاصة ذلك التشبيه هي أن كلا منا يكون من تجارب حياته الماضية ، بمثابة من يعيش في كهف ، لا يستطيع أن يعلم إلا ما يراه وهو في كهفه ، حتى ليصبح ذلك الكهف هو كل دنياه ، وتأخذه البهشة إذا سمع من شيء آخر جده من ساكن كهف آخر .

لكن إذا كان كل منا ، إنما يعيش داخل كهف مما حصلته تجاربه الماضية ، من أفكار وعقائد وغير ذلك ، فهل يتعنت علينا - إذن - أن نفرق بين خطأ وصراب ؟ كلا ؛ لأن اللجوء إلى كهفنا في إصدار أحكامنا إنما هو كالجوء الإنسان إلى نزواته الوجدانية العابرة ، يستعملها التمييز بين الصواب والخطأ ، وعندئذ تراه لا يفر صوابا إلا ما وافق هواه ؛ فمقياس الحكم لا بد أن يكون « خارجيا » لا « داخليا » ، مادام الأمر الذي يطلب الحكم فيه ، هو من الأمور التي يراد لها أن تكون مشتركة بين الناس جميعا ؛ أي أن مقياس الحكم في مواقف عامة كهذه ، لا بد له أن يكون « موضوعيا » ، فيبحث الأمر المعروض للحكم ، بحثا يتناول في حقيقته الخارجية ، بغض النظر عما يحسه الباحث إذا ما من ميل أو نفور ؛ وبعبارة أخرى نقول : إن ما يميز ويفاضل بين كهف أيديولوجي يعيش فيه زيد ، وكهف أيديولوجي آخر يعيش فيه خالد ، هو العقل المنطقي بمناهجه العلمي ، وليس هذا هو مقام التضليل في العقل ومنهجه .

٥ - ما على التلازم - في تصورك - بين الرؤية الأدبية والموقف الأيديولوجي ؟ وهل يمكن أن تغيب الأيديولوجيا عن الإبداع الفني ؟

إذا أخذنا الأيديولوجيا بالمعنى الذي يجعلها « وجهة نظر » بتبناها الأدبي ، مستخلصا إليها من تجاربه الخاصة ، غير مرغم عليها من سلطة خارج نفسه ، كان التلازم قويا بين الأيديولوجيا والرؤية الأدبية ؛ فمن المعروف أن جزءا كبيرا جدا من الشعر العربي القديم - مثلا - كان ذا صلة وثيقة بالانتماء للشاعر ، كما كان ذا صلة قوية بصلاته الاجتماعية ، ومعنى ذلك أن شعر الشاعر صاغر عن موقفه الذاتي بالنسبة إلى وجوده الشخصي ووجود القبيلة التي يتسبب إليها ، أي أن الشعر في هذه الحالة نوع من الدفاع عن النفس ، بالمعنى المادي لهذا الدفاع ، ويلعب الوجداني ، ويلعب الثقافي وبكل معنى يرتبط بمعية الشاعر ووجهة نظره .

وانظر إلى الأدب العربي الحديث والمعاصر ، جزءا كبيرا منه كذلك ، محاولات من رجال الأدب لاستحداث صورة جديدة للوطن العربي . وما هنا لا فرق بين من تكون الصورة المنشودة من وجهة نظره استمعا للماضي ، ومن تكون الصورة عنده استشرافا لمستقبل يأمله من السلف ولكن يضيف إليه ما يجعل الحياة إبداعا جديدا . لا فرق بين هذا وذلك في هذا الصدد ؛ إذ إن كليهما ينتج أدبا مرتبطا بوجهة نظره .

ومع قيام تلك الرابطة القوية بين الأدب والمبدع من جهة ، ووجهة النظر العامة والخاصة عند الأدبي ؛ فهناك روائع الروائع في ريع الأدب ، تكاد توحى بأن مبدعيها قد تجردوا عن ذواتهم ما استطاعوا سبيلا إلى ذلك التجرد ، ليتمكنوا من أن يكشفوا الستر عن كرامات النفس البشرية كما هي قائمة في واقعها الحلي ، حتى ليجزوا لنا القول بأن سمة من سمات الأدب الرفيع ، ألا تعد فيه صورة الأدبي ، بقدر ما ترى فيه صورة الإنسان ؛ وإلا كان من المتصور علينا أن نعلم قدرة شاعر مثل شكسبير ، في تصوير مشرقات من النماذج البشرية ؛ فالذي يتلقاه المتلقي في هذه الحالة - هو رؤية تلك النماذج وهي تملو وتتهبط وتجد وتفرح ، ويتفاعل بعضها مع بعض . وهذا - بالطبع - لا يعني أن يستطيع ناقد أدبي فنانص ، من استخراج رؤية عامة كان الشاعر ينظر من خلالها إلى تلك الشخصيات في معتركات حياتها ، كان يقال - مثلا - إن الإطار الواسع الذي كان يتنوى رؤاه ، هو هدف النظام الاجتماعي الذي كان سالفا قبل النهضة الأوروبية ، والذي كان يقيم الحواجز الفاصلة بين الطبقات .

٦ - كيف ترى نتائج جيل رواد الأدب العربي الحديث ، من منظور الأيدولوجي ؟ وماذا طرأ عليه من تغير ؟

ما تزال نأخذ الأيدولوجيا بالمعنى الذى يقتصر على وجود مركب فكرى معين بأهدافه ووسائله ، لكنه نابع من الأدب نفسه ، وليس مفروضاً عليه . وإذا كان هذا هكذا ، فلنا إن جيل رواد الأدب العربي الحديث ، في النصف الأول من القرن بصفة عامة ، وخلال العشرينات والثلاثينات بصفة خاصة ، قد استغرقته فكرة « الحرية » إلى الدرجة التى أدخلت به تلك الفكرة نيتاً إشعاعياً في النتائج الأدبية كله ، ولقد كانت تلك الحرية المنشودة تركز أغلب جهدها قبل ثورة ١٩١٩ في مصر ، على الحرية السياسية ؛ وأما خلال العشرينات والثلاثينات ، فقد نشرت أجنحتها في عدة اتجاهات ، لتشمل حرية الشعر ، وحرية الفن ، وحرية البحث العلمى وحرية الاقتصاد ، وحرية الشعب في شكل حكمته ، وكل حرية أخرى يمكن لفكرتها أن تلوف برأس الكاتب .

وطراً تغرب بعد منتصف القرن ، حل فكرة الحرية المنشودة ، مع بقائها في الأساس ؛ وكان التنوير في الشكل وفى المضمون معا ؛ فقد نظر إلى الحرية من منظور اجتماعى أكثر مما نظر إليها على أنها حرية لأفراد ؛ وكذلك أقيمت حواجز سلفية — إلى جانب الحواجز الاجتماعية — لتتصير نشاط الأدب داخل حدودها ، ذلك من حيث الشكل ؛ وأما من حيث المضمون ، فقد فُصل للمصطلح الفكرى عند أصحاب الموهبة الأدبية ، إلى درجة أن يسمروا بالرغبة الأكيدة في الحرية — ثم لا يعرفون على وجه التحديد فى أى شيء يريدونها ؟ ولعله قد حدث في الأذهان خلط بين « الحرية » و « التحرر » ؛ فبينما التحرر هو تحطيم القيود ، فإن الحرية تأتى بعد ذلك في أن يبنى صاحب الموهبة ما يبينه ، بيد أننا نرى كثيرين اليوم كأنهم يكتفون بتحطيم القيود ، دون أن يتبع ذلك إقامة بناء ؛ كما حدث في مجال الشعر بالنسبة إلى معظم شعراء هذا الجيل ؛ إذ تخلصوا من قيود اللغة ، وقيود الوزن ، وقيود القافية ، لكن يسكبوا مواهبهم بعد ذلك فوق الرمال لتبتلعها الرمال .

أَيَّةُ أَيِدْيُولُوجِيَا؟

مجدى وهبه

إن الأيديولوجيا نتيجة لحاجة الإنسان إلى
فرض نظام فكرى على العالم
إدورد شيلز

هناك مجموعة متزايدة اليوم يعد اليوم للكلمات التي تمثل المعاني المجردة ، كالديموقراطية والحرية والخير والشر والمعادلة ، والتي يختلف الناس في تعريف معناها ، بسبب ما توارثوه من وجدان وإيمان وولاء وتعليم . فالديمقراطية مثلا كلمة يفهمها الغربى فيها مختلفا من فهم الشرقى لها ، والحلاف السائد في عالمنا اليوم لا شك أنه يستمد الكثير من مرارته وعقده من اختلاف التفسيرات الفلسفية والسياسية لمجموعة من المفاهيم المجردة العامة . ومع ذلك فقد يرى البعض أن الاختلاف الملهم الذى يترتب على ضرورة التعريف وإعادة التعريف للمعاني المجردة هو أساس كل فكر مشر ، وكل تسلول مؤد إلى تسلول أصمق وأدق أثناء بحث الإنسان عن حقيقته المرضية لنفسه ، أو عن اليقين الذى يطمته له الحياة . إلا أن المهم في الأمر هو أن ينحصر هذا البحث في حدود البحث نفسه ، والمحاورة والتعمق في معاني الحياة ، ألا يمتد ذلك إلى صك الشعارات المجردة التى تفرض خيارا خائفا على الضمير ، بحيث يشعر الإنسان أن هذه هى الحقيقة ولا حيلة غيرها ، وأن كل ما عدلها كفر جدير بالكره والإبادة .

إننا نعيش في أزمنة خطيرة يحاصر فيها ضماكتنا أصوات متنوعة ومتنافرة تدعونا للالتزام بمناهج دون غيره ، وبحقيقة دون غيرها ، وبخطه عمل وأداء لا رجعة فيها ولا انحراف . زد إلى ذلك أن غلبة المفاهيم المجردة التى تختلط فيها تمييز بظلام داكن لا تستطيع عين الفرد المجردة أن تخترقها ، لتبين الحقيقة وحدها ومن غير معين . فالدولة أضخم من الإنسان ، والحقائق (إن لست) أكثر من أن يحصرها عقل الفرد ، والظروف المادية للحياة تفرض نفسها على الوعى بحيث لا يستطيع الإنسان أن يتجلى لنفسه كى يتأمل وحده في دلالات الدنيا ودواهى التظلم . وهذا أنا ذا أنطق بكلمة وتقديم وهى إحدى المفاهيم الحلاحية التى يطرحها النقل الحاضر في غلبة المفاهيم .

الترجمة في كل من هذه الصيغ بالرغم من عدة محاولات سابقة للإتيان
بتقابل معنى محض لهذه المصطلحات .

وإن كنت قد وصفت الأيديولوجيا بأنها كلمة خطيرة ، فما قصدت
من ذلك أنها كلمة يختلف الناس في فهمها لأغراض ملحية أو
وجدانية ، بقدر ما قصدت أن ألفت النظر إلى أنها كلمة حديثة العهد
نسبيا بلغة الفلسفة (إذ إنها لم تصك إلا في أواخر القرن الثامن عشر

ومن هذه الكلمات الخطرة كلمة 'أيديولوجيا' ، التى سُرُت
بالظهور في المجمع الفلسفى الذى أصدره مجمع اللغة العربية
بالقاهرة ، وفي المجلد الثانى للمجمع الكبير الذى صدر منذ سنين قليلة
من نفس المجمع ، بل إن المجمع الفلسفى قد أورد هذا المصطلح في
صحيح ثلاث : 'أيديولوجى وأيديولوجيا وأيديولوجيون' ، مع للشرح
والتعريف لكل منها . وإنه جدير بالذكر أن التعريف قد غلب على

الأوروبية الحديثة : فالأول ، هو الكلام أو طريقة الكلام (كما هي الحال في كلمة *enology* الإنجليزية التي تعني للدخج) ، والثاني ، هو العلم أو الدراسة ، على أساس أن العلم أو الدراسة لا يأتي أصلاً إلا معبراً عنه بالكلمة المألوفة للفكر . وانتقلت كلمة *idéologie* إلى أغلب لغات أوروبا قبل انتهاء القرن الثامن عشر ، على أنها وصف لمحاولة بطولية ، لإقامة الفكر والأنشطة العقلية بعلمة على أسس علمية خاضعة لقواعد متناهية مرسومة . وبقي هذا المعنى الخاص لكلمة الأيديولوجيا في الحقل الفلسفي حتى منتصف القرن التاسع عشر .

على أن سفرية نابليون من القائلين بهذه النظرية المضللة ، بل هداهم ، دفعاه إلى أن يتهم الأيديولوجيين (*idéologues*) بأنهم يضللون الشعب عندما يرومونه بأنه صاحب سيادة سياسية ، وقادر على أن يدير شؤونه بنفسه . فكانت أهم عجة يوجهها نابليون إلى الأيديولوجيين هي أنهم يقيّمون نظريات سياسية واجتماعية ، لا على أساس الواقع وحقيقة الطبيعة البشرية ، ولكن على أساس نظرة تجريدية ومهمة لفكرة العقل البشري على الاستقلال بإرادته الخاصة ، وحل تنظيم حياته الاجتماعية والسياسية على النحو الأكمل . ومن ثم اتحدت الكلمة معني جديداً هو الدعوة للثورة والحرية المطلقة ، حل أسس أفكار جوفه وأوهام فكرية ، مطلقها التعصب للأفكار دون رجوع إلى الواقع . ولا شك أن هذا المعنى المستهجن للكلمة ، لقي حظاً كبيراً لدى الساسة والمفكرين أنفسهم ، عندما أخذوا يتصلون من جملة الأفكار التي اقترنت في أذهانهم بما سمي بحركة التنوير من ناحية ، وبوليتها الثورة الفرنسية وكل ما تولد عنها من حث وقوة وظلم ، من ناحية أخرى . ولقد ترتب على ذلك أن أصبحت الأيديولوجيا تصنف التعصب الفكري غير الواقعي والانتماء من الواقع الاجتماعي من ناحية ، وعن الاهتمام بالوجدان الذي أصبح السمة المميزة للحركة الرومانسية في أوروبا (بكل تطوراتها) من ناحية أخرى .

وهنا يلاحظ أن الفكر للمحافظ والدعوة إلى الحكم المطلق (في صورها النابوليونية شبه الشعبية) ، والزعة الرومانسية ، وجدت كلها مجالا للاتفاق في استكسارها للأيديولوجيا . وهذا هو المعنى الشان للأيديولوجيا الذي ساد في أوروبا في أثنى شكلاً جديداً في لغة الفلسفة وإجلد السياسي على يد كارل ماركس وفريدريش إنجلز في أواخر العقد الخامس من القرن التاسع عشر . ويلاحظ أن كلمة الأيديولوجيا قد اتخذت في مذهب هابن المفكرين معينين مختلفين تمام الاختلاف في مناسبات مختلفة ؛ فكان أول تصرف في كتابها الأيديولوجيا الألمانية^(١) عبارة عن تأكيد للدلالة المستهجنة النابوليونية بسبب مهاجرتها في هذا الكتاب للفلسفة المثالية المتوارثة عن فكر هيغل . فكان رأيها في الأيديولوجيا أنها عبارة عن نظام للأفكار الباطلة التي يمكن اعتبارها تأثيرية وغير متصلة بحقيقة ثابتة لأنها مجرد امتداد لبناء المولى للطبيعة (الحاكم) ، وأنها مجرد محاولة لتبرير السيطرة الطبيعية على بقية المجتمع ، بقصد تثبيت هذه السيطرة على جماهير الشعب . فحالا في كتابها للذكور : فإن أفكار الطبيعة الحاكمة ، هي في كل زمن ، الأفكار الثغالة والسيطرة . ولذلك ، فإن الطبقة التي تحتل القوة للعدية الغالبة في المجتمع ، هي دائماً ، وفي الوقت نفسه ، القوة الفكرية الغالبة في المجتمع نفسه ؛ لذلك كانتا يبتهران الأيديولوجيا استخداماً غير أمين للتفكير على أساس أنها تشويه (عن وعى أو عن غير وعى)

بفرنسا) ، ثم إنها تطورت في دلالاتها المختلفة التي باتت تشتمل على اعتماد على مر الزمان ، وحتى في زمن واحد . فإذا سمع في أن أثقل على القاريه ، عرضت بشيء من الإعجاز تاريخ تطور دلالة اللفظ منذ نشأته حتى الآن ، وذلك بالرغم من التعريفات الدقيقة التي وردت لها في المعجم الفلسفي المذكور ، وفي المعجم الفلسفي الذي وضعه الدكتور مراد وهب (١٩٦٦) (١٩٧٩) .

إن للسؤال الأول من بحث كلمة الأيديولوجيا هو الفيلسوف الفرنسي أنطوان لويس كلود ديتوت دي تراسي *Antoine Louis Claude Comte Destutt de Tracy* الذي ولد سنة ١٧٥٤ وتوفي سنة ١٨٣٦ . وكان ذات تأثير بنظرية الفيلسوف الإنجليزي جون لوك التجريبية ، كما تأثر بمذهب الفيلسوف الفرنسي كوندجك- (Condillac) (Iac) الذي يرد كل معرفة أو إدراك إلى أصول حسية بحث . واطلاقاً من هاتين الفكرتين وضع ديتوت دي تراسي كتاباً كبيراً في أربعة مجلدات سنة ١٨٠٩ أسماه وناصر هو أوليات الأيديولوجيا- (*Eléments de l'idéologie*) . إلا أن أول ظهور لكلمة (*idéologie*) جاء سنة ١٧٩٦ في عاصفة القاعا دي تراسي . وكان أساس نظريته أن الفكر الإنسان ما هو إلا عملية ناتجة عن تحريك الإحساسات (*sensations*) ، إذ إنه كان يرى أن الحالات الأربع الرئيسة للسلوك (الوعي عند الإنسان وهي : الإدراك والذاكرة والقدرة على الحكم (*Jugement*) والتمييز والإرادة ، ما هي — في الواقع — إلا أشكال وتصنيفات مختلفة لإحساسات الإنسان . وقد امتدت هذه الأفكار المجرولة إلى نظرية عامة لتفسير التاريخ والنظم الاجتماعية ومناهج التربية ، الأمر الذي جعل من هذه النظرية أساساً للنظريات السائدة في فرنسا من أواخر الثورة الفرنسية حتى تولي نابليون الحكم . وكان الذين يمتقنون هذه النظريات يسمون بالأيديولوجيين ، نسبة إلى المصطلح الذي نحت ديتوت دي تراسي . إلا أن نابليون سرعان ما ثار على الأيديولوجيا (والأيديولوجيين) ، اعتقاداً منه أن هذه النظريات فيها أفكار خطيرة تجمع بين تنمية الحرية الفردية والتضيق الاجتماعي العام ، الأمر الذي قد يهدد كيان الدولة المركزية القومية التي أسسها نابليون . بل إنه ذهب أبعد من هذا ونسب هزيمة فرنسا العسكرية في معركة واترلوس سنة ١٨١٢ إلى مسيطرة الأيديولوجيين وتأثيرهم المهدم في الروح المعنوية الفرنسية .

أما دي تراسي فكان غرضه من بحث هذه الكلمة أن يأتي بما اعتبره وحلماً للأفكاره ، موضوعه دراسة الأفكار ومعاتها ، والفرايين التي تحكم علاقاتها بعضها ببعض ، والبحث عن أصولها والدلالات التي ترمز إليها في اللغة والإيماء ومظاهر السلوك البشري . ومن أجل ذلك اخترع اللفظ — *idéologie* ، المشتقة من الكلمة اليونانية *εἰδωλόγη* (أي : التي مرت بدلالات كثيرة قبل أن تترك معنى والفكرة) (ومن هذه الدلالات الشكل والمظهر والعصف والطبيعة والشكل المثل والنموذج والمثل والمعنى اللاطوري) . واختار اللاحقة — *logia* ، التي تدل على فكرة العلم أو للنسج للمركب ، إلا أنها مشتقة بوضوحاً من الكلمة اليونانية *lógos* (لرسوخ) التي تعني خطبة أو كلمة ، لاختصاصها من الفصل (*logos*) (لجيز) ، أي تكلم أو واتصّب (والكلام ما هو إلا انتصاب لمعدن من الأفكار والممان والتعبر عنها) . على أنه يلاحظ أن اللاحقة — *logia* ، قد تعني معينين في اللغات

والمفكر الذي توسع في معنى الأيديولوجيا حتى شمل دلالة الحديث ، هو لينين ، عندما ناقش في كتابه «المادية والتقدم التاريخي» فكرة ارتباط الأيديولوجيا بمصالح طبقية معينة مدافعا عما أسماه بالأيديولوجيا العلمية في وصفه للماركسية ، ولجموعة مثل والأفكار التي تستند إليها الطبقة البروليتارية - في رأيه - عندما تقوم بثوراتها ضد المصالح البرجوازية . ويلاحظ أن هذه الدلالة اللبينية (إن صحت هذا القول) هي التي أصبحت الدلالة الحديثة للأيديولوجيا المستعملة الآن والجدير بالملاحظة أيضا أن هذه الدلالة لم تكن معروفة في قاموس لاروس القرنين التاسع عشر ، ولا في قاموس القرن العشرين . أما قاموس أكسفورد الإنجليزي ، فلم ينص على هذه الدلالة الحديثة إلا في ملحقه الذي طبع سنة ١٩٧٦ ، حيث عرف الأيديولوجيا بأنها نظام أو منظومة (system) منهجية للأفكار تتصل عادة بالسياسة أو المجتمع ، أو سلوك طبقة أو جماعة ، يمكن اعتبارها تفسيرا للقيام بأعمال معينة . وتكون هذه المنظومة بصفة خاصة موضع اعتناق ضمني أو عام ، بالرغم مما يتمسك به المرء ، ويصرف النظر عن اتجاه مجرى الأحداث .

وإذا كان هذا التعريف فيه بعض التعقيد ، كان من الأسهل ، بل الأوضح ، أن ننظر إلى التعريف المختصر الذي جاء في مسهل المفالة الطويلة في دائرة المعارف البريطانية ، وهو على النحو الآتي :

والأيديولوجيا هي شكل من أشكال الفلسفة السياسية أو الاجتماعية ، تظهر فيها العناصر التطبيقية بالأهمية نفسها التي تظهر فيها العناصر النظرية ؛ فهي إذن منظومة فكرية تدور إلى تفسير الواقع وإلى تغييرها في آن واحد^(١) .

هذا ويلاحظ أيضا أن لينين قد أضاف معنى جليدا لفكرة الأيديولوجيا وهو ما أسماه (partinost) الذي يصعب ترجمته ، وإن كان أقرب لفظ يمثله بالعربية هو «الحزبية» - ولا أمضى الحزبية بالمعنى المستحسن الدال على التحيز الحزبي أو التشبيح ، وإنما الداعي الحزبي الذي يربط بين حقيقة اجتماعية معينة ، والمصالح الحزبية وأثارها الإيجابية ، بصرف النظر عن كون الحزب اشتراكيا أم برجوازيا أم غير ذلك . فالحزبية التي قرنها لينين بالأيديولوجيا ، هي أقرب إلى أن تكون منظورا من مظاهر الوعي لما يحدث ، وبصفة الداعي لأجاء الأحداث ، ومدى ارتباط الحزب الذي ينتمي إليه المرء بالتطور الذي يطرأ على الأحداث . وتؤكد لينين هذه والحزبية أساسا لربط الأيديولوجيا بسياسة الطبقة البروليتارية وبرنامجه حزبي ، مؤكدا بذلك أن الأيديولوجيا لا تبسط نظرية واحدة من المصالح طبقية ، وإنما تأتي نتيجة التفاعل بين العناصر الروحية في طبقة ما ، ومصالحها على أساس من البروزة السياسية في داخل حزب ما . وشظروة هذا المفهوم طبقية الحال ، أنه يعتمد على فكرة وجود نية سياسية وفكرية تستطيع أن تنسج برنامجا من تفاعل المفاهيم والمصالح والأحداث في وقت واحد .

على أن نظرية لينين في ماهية الأيديولوجيا لغيت نجاحا واضحا في كل التفسيرات اللاحقة كلها على وفاته . فقد استعمل لوكاتشي للمفكر المجري مفهوم الأيديولوجيا في كتابه عن «التاريخ والوعي الطبقي» (١٩٢٣) بالمعنى نفسه الذي كان لينين قد عرض له عندما حاول أن يناقض الصراع بين «البناء العلوي الفكري للبرجوازية والبناء العلوي

للحقاتق بقصد تبرير موقف الطبقة الحاكمة . وقد لقبها إنجلز وتنتد بعبارته المشهورة على أنها عبارة عن «وعي كتابي» . وكان ميث هذا التعبير التقدي للأيديولوجيا ، الرضية في تنفيذ نظرية هيغل القائلة بأن الشر ما هم إلا أدوات في أيدي التاريخ ، يقومون بأنوار عهدت إليهم من قبل قوى مستحصنة على الإدراك ، لأن دالة التاريخ كانت خفية عليهم . والفيلسوف وحده ، في رأي هيغل ، هو القادر على أن يفهم وقائع العالم على حقيقتها . وتربط على ذلك أن نقد ماركس وإنجلز كان موجها لملح المحاولة لتبرير لحالة الرعاثة في المجتمعات ، الأمر الذي يحيط من شأن كل محاولة للثورة على الأوضاع الرعاثة في مجتمع ما .

وكان رأي ماركس وإنجلز في الأيديولوجيا الألتية أن الأفكار الغالبة في زمن ما وما هي إلا التعبير التصويري ، أو المثال للملافت المادية في مجتمع ما . فإذا لم نترك الأفكار على هذا النحو ، أصبحت ما أسماه بالأيديولوجيا كاذبين ؛ إن الأيديولوجيا هي قلب الحقائق رأسا على عقب ، كما هو الحال في الموضوع للمصور عندما يرى في والمجرة المظلمة (camera obscura) ، وهي أصل آلة التصوير الفوتوغرافي الحديثة . فالعيب الرئيسي في الأيديولوجيا (في نظر ماركس وإنجلز) هو الأهتمام بالأفكار على أنها أميان (entities) قائمة بذاتها ، وغير خاضعة لأي قواعد سوى قواعدا الدالية . لذلك يمكن القول بأن ماركس وإنجلز قد التزم في (إحدى دلائل الكلمة) بالمعنى الذي جاء به نابليون والمحققون والرومانسيون بعده ، ولكن مع الإضافة في الوقت نفسه إلى أن الفكر مرتبط ارتباطا وثيقا بأسس طبقية اجتماعية ، فوامها العلاقات المادية بين أعضاء المجتمع . فبالا في الكتاب نفسه : إن مفكرى الطبقة الحاكمة ، هم حدة إيجابيون للأيديولوجيا ، بالمعنى من طبقتهن يصحح معاونة من الأوامر التي تكون طبقتهن قد نسجها نسجا كاملا عن نفسها وعن حقها .

ومع ذلك ، فإن الدلالة الأخرى للأيديولوجيا قد شرعت في الظهور عندما كتب كارل ماركس كتابه الممنون ومساحة في الدراسة النقدية لفلسفة السياسة (سنة ١٨٥٩) حيث قال :

«إنه لا بد من التمييز بين التطوير المادي للظروف الاقتصادية في الإنتاج والصنيع القانوني أو السياسي أو الدينية أو الجمالية أو الفلسفية (أي باختصار الأيديولوجية) التي يستطیع الناس من خلالها أن يعوا حقيقة هذا الصراع وأن يشتركوا في مباشرته» . ويبدو من كلامه هذا أن كارل ماركس كان يردد (إلى جانب دلائله الأولى للأيديولوجيا) دلائل أخرى للمفهوم نفسه ، هو أن الأشكال المختلفة التي تتخذها الأيديولوجيا معينة ، ما هي إلا تعبيرات عن المضغرات التي تطرأ على الظروف الاقتصادية للإنتاج . وهنا بدأ استعمال كلمة الأيديولوجيا بدلالة جديدة مختلفة تماما عن فكرة الوعي الطبقي ، أو التعبير الفلسفي لنظرية الطبقة الحاكمة إلى نفسها ، ألا وهي أنها وليدة مجموعة معينة من المصالح الاقتصادية لطبقة معينة ، أو جماعة معينة ، بصرف النظر عن كونها حاكمة أو لا . إلا إنه يجب أن يلاحظ - إلى جانب ذلك - أن كارل ماركس وفريدريش إنجلز لم يستخدما كلمة الأيديولوجيا وصفاً لنظائهما الفكري (الذي أخذ اسم الماركسية فيها بعد) ، بل وصفها بأنه النظرية العلمية للاشتراكية المرتبطة لاعتقادا عضويا بصراع البروليتاريا في سبيل التحرر^(٢) .

تتأثر هذا الكتاب بالعرض والتحليل للقرى العرب الأستاذ الدكتور قباري محمد إسماعيل في مجلة وعالم الفكر الكويتية (المجلد الثالث - العدد الثالث سنة ١٩٧٧) .

ولا ينبغي إلا أن ألفت نظر القرى العرب إلى هذا العرض الملحق والمفروق إلى إصافه ، إلا أنني أود أن أضيف أن الكلام في الأبيدولجيا لا بد أن يمكن وجهة نظر التكلم - سواء أكان ذلك بالنسبة للأستاذ بلاتيناز نفسه أم بالنسبة لمعارضيه أيا كانوا - فإن مناقشة المفهوم ، فيه بدون شك صورة من صور الصراع الفكري . إلا أن الأبيدولجيا برغم ذلك قد استطاعت أن تحتل مكانا عاليا في أغلب معاجم الدنيا بصرف النظر عن دلالاتها الفلسفية . فهي تستعمل الآن استعمالا شاعرا بمعنى أكاد أصفه بأنه مهوون وملغف ، لا يخرج من كونه مذهباً فكرياً أو نظرية عامة فيها يجب أن تكون عليه حجة جامعة أو مجتمعة ، أو نظرة عالمية أو إنريكية حاسية حسل حدد تعبيري الألسان *Weitschauung* . وقد ترتبط الأبيدولجيا اليوم بأبي مذهب سياسي كان أو دينياً أو فلسفياً أو اجتماعياً . هذا ، ومن الطريف أن ترجم هنا مخالفة لفظة الخطوة التي كتبها العالم الإنري مصطفى رجائي عن مفهوم الأبيدولجيا (في مجتمعات تاريخ الأناضول الذي صدر بالإنجليزية سنة ١٩٧٣ في نيويورك) حيث قال : «إن الأبيدولجيا نظام أو منظومة تتألف من معتقدات وقيم تتلها الوجدانات وتغترفها الحرافات الأسطورية وتستلزم الأعمال الإيجابية ، وكلها تدور حول مفهومات الإنسان والمجتمع والمشرعية والسلطة ، وقد اكتسب الهم هذه للمعتقدات والقيم عن طريق المادة الربية المكررة في وحيه . فإن خرافات الأبيدولجيا وبقيها تنتقل من وحي إلى وحي من خلال الرموز بطريقة مبسطة وفعالة واقتصادية للغاية . أما للمعتقدات الأبيدولجية فهي مترابطة بعضها ببعض وتستطيع أن تعبر عن نفسها إلى حد ما ، كما أنها تتفتح بين الحين والآخر لقبول الدلائل الجديدة والمعلومات المستحدثة . فإن الأبيدولجيات حل جانب قوى من القدرة على تجديد جهود الجماهير وعلى تسير إرادتها والتحكم فيها ، وهذا ما يدعو إلى القول بأن الأبيدولجيات ما هي إلا نظم مبنية بمجندة للمعتقدات» .

ولا شك أن هذه الحاشية لتحليل جاد لمفهوم الأبيدولجيا في موسوعة من أهم الموسوعات الفكرية في العالم ، تسدل على درجة الأسس والتشكيك التي يمكن أن تتركها النفس في صهرنا الحديث عندما توجه اهتمامها إلى مفهوم الأبيدولجيا . إذ إن هذه الكلمات تدل على أن الباحث من كه الأبيدولجيا لابد أن يصل إلى حالة تحيط بين أصولها في القرن الثامن عشر وصيرورتها مفهوما مستجدة بعد ذلك ، ثم نموها في العقد المتعاصر في ظل التطورات للتكسبة على اختلاف أطوارها حتى محاولات تفكيكها من جديد والتخلص منها تحت وابل من السخرية والتشكيك . إلا أن الكلمة بقيت واستعملت وتستعمل ، وإن كانت ذاتاً على وشك العودة إلى معانيها المستجدة في أذهان الناس . وقد يعود السبب في هذا الشرع في التناسل إلى كثرة الأبيدولجيات التي ازدهت بها الأفاق الفكرية في القرن العشرين . فللملاب (أي الأبيدولجيات) قد كثرت منذ أواخر العقد الثالث من القرن العشرين من بدء الحركات للحررية في ظل الاستعمار . فقبل ذلك كانت الأبيدولجيات من مخالفة وإيرالية واشتركية وفوضوية متمركزة في الغرب تحاول أن تستأثر بأذهان الجماهير في مجتمعات

للبروليتاريا ، على أن الأول (بسبب سيطرته الاجتماعية) هو الذي جعل من الثاني تابلاً له . وكان الغرض من نظريته هذه ، ليس ليط من الأبيدولجيا البروليتارية ، وإنما البرهنة على أن الصراع الطبقي في الوجود الاجتماعي هو أكثر فاعلية من الصراع على الصعيد الأبيدولجي . أما المفكر الماركسي الإيطالي أنطونيو جراسي (*Gramsci*) فقد ذهب إلى أبعد من هذا في تحليله للمفهوم اللينيني للأبيدولجيا ، إذ إنه قال إن «البناء العلوي الفكري لا يمكن مفهوما مجرداً يأتي من نفسه كاستنداد للطبقة ، وإنما يأتي من خلال جماعة من أعضاء الطبقة المرتبطة بها طبقياً ، وهذه الجماعة هي المثقفون . فلا مثقفين في رأيي إلا إذا كانوا مثقفين طبقيين . وهؤلاء المثقفون هم بمثابة مسجلين لإرادة جماعة ، ومعبرين عن اتجاه واضح في تلوين طبقتهم» .

وهناك تاريخ مستمر لفكرة الأبيدولجيا يشغل ببال المفكرين الماركسيين حتى اليوم . والسبب في ذلك تلك الحرية للصدفة أمام الضيقة التي يقبضونها بين ما يسمونه بالعلم ، أي العلم البشري ، والأبيدولجيا برصفاً مذهباً فكرياً منتقياً من علاقات اقتصادية معينة في مجتمع ما قد يرتبط بمصالح طبقة أو جماعة ما ، أو يعود إلى ما سمي من قبل المفكر الماركسي الفرنسي لويس ألتوسير «تجشيل تلك الملاحظات الحاشية التي تربط الأفراد بطروقتهم الحاشية في الحياة»^(١) . وطبيعة الحال ، فإن هذا الوصف الأخير فيه عروبة شبه مستمرة للمفهوم الماركسي القديم الذي كان يربط الأبيدولجيا بالرقم .

الهم في هذا كله ، أن مفهوم الأبيدولجيا له تاريخ طويل في الفكر الماركسي يترشح بين للمعان المستجدة والمعالن التي يمكن أن نسميها «معالجة» ، كما يجب أن نلاحظ أن دلالاته الماركسية المختلفة قد تأولها للمفكرين غير الماركسيين بالتقدم والتحليل للمرة تلو المرة ، حتى أصبحت هذه الكلمة بمثابة مفهوم غير محدد المعالم مثله في ذلك مثل تلك المفهومات والمفاهيم في وقتنا هذا ، من «سلام» و«ثورة فكرية» و«عقراطية» وما إلى ذلك .

وفي مقدمة من عرضوا للمفهوم الماركسي للأبيدولجيا كارل مانهايم (*Mannheim*) ، الذي كان من الطلوع علم الاجتماع في ألمانيا الذين تأثروا بنظريات المفكر الألماني ماكس فيبر . فكان اعتراض مانهايم على نظرية الماركسيين أنها لا تحيز بين الأبيدولجيا الخاصة بالفرد ، التي ترى أن كل الأفكار التي تختلف عنها مجرد أوهام أو أباطيل ، والأبيدولجيا والشاملة الخاصة بزم ما أو جماعة ما ، وهذا هو المعنى الذي يدخل في مفهوم روح العصر . على أن التزعين من الأبيدولجيا يشتركون - في رأيي - في كونها رهن الظروف الاجتماعية لكل فرد ولكل جماعة ، الأمر الذي يجعل من الصعب لمحايد مضمون الأبيدولجيا في وقت معين من الزمن .

والضيقة الأخرى التي أجراها مانهايم هي بين الأبيدولجيا والأوتوتيا (أو مفهوم للمجتمع المثالي)^(٢) . فالأبيدولجيا - حسب تعريفه - نظام فكري يمكن أن يتمايز مع الحالة الراهنة في المجتمع . أما الأوتوتيا فهي ذاتاً في معارضة واضحة للحالة الراهنة .

كما عرض العالم الفوضياني الأصل ، البريطاني الجنسية جون بلاتيناز (*Plamenatz*) لتاريخ مفهوم الأبيدولجيا في أوروبا في كتاب مهم صدر بالإنجليزية سنة ١٩٧٠ وعنوانه «الأبيدولجيا» . وقد

ويمكن القول بأن هذا هو ما آمنت به ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ قبل تلمسها لمواقف أيديولوجية معينة في الستين العشر الأول من عهدها .
يبقى التسؤل إذن : هل هناك مضمون أيديولوجي يمكن في القومية ؟ لقد حاول ذلك الحزب النازي في ألمانيا والفاشية في إيطاليا عندما استعانا ببعض الصيغ الاشتراكية في تشريعها الاقتصادية ، وما لا شك فيه أن القوة الدافعة للحركتين كانت الشعور بالظلم الناتج من الهزيمة في الحرب العالمية الأولى والعنصرية المرفضة التي شغلت اهتمامات دعائها .

وإذا انتقلنا إلى الحركات القومية بعامة ، وجعلناها كلها تبحث عن أيديولوجيا إلا في حالات معقدة ، وهي تلك التي تستمد حيويتها من تاريخها وعالمها الروحي الخاص بها . ولا شك أن الدعوة الإسلامية ، أو الدعوة البوذية مثلا ، تعمل في طبيعتها ما يفتنهما أيديولوجيا مستوردة أو مبتكرة . فالإسلام دين ومنهج فكري ونظام اجتماعي وفلسفة أساسها اليقين الممتد لكل زمان ومكان . والبوذية (على اختلاف مذاهبها) كذلك . فهنا ليسا في حاجة إلى أيديولوجيا ؛ إذ إن الأيديولوجيا جزء لا يتجزأ من إلهامها ؛ فهناك مدينة فاضلة إسلامية لها جلوس في الماضي وفي الإيمان ويمكن أن يتصور تحقيقها . والحال كذلك في البوذية . ولكن الغرب في أطوار تحوله كلها لم يرفض صيغة معينة واحدة للبناء الاجتماعي مستمدة من جلوسه المسيحية . ومع ذلك فإن مبادئ الثورة الفرنسية بما شملتته من تصور ما لاجتمع إنسان صالح لكل زمان ومكان ، أقرب ما تكون إلى أيديولوجيا للغرب امتلأت آثارها إلى أبعد من حدودها .

أنس الآن خيرون بين الأيديولوجيات أم تابعون لأصالة معينة ؟ هذا هو السؤال الذي يرواجه الإنسان في رحلته النفسية على الأرض .

ولكن ، سؤال آخر يعود دائما إلى اللحن : أية أيديولوجيا ، وعلى ولماذا ؟

صناعية آتلة في التطلع . أما مثال الثورة الروسية والبعثة اليابانية ، فقد أثارا اهتماما بالبدائل الممكنة للأيديولوجيات الغربية البحت ، وصار التسؤل : أيمكن أن يتم الاستيراد الجزائي للأيديولوجيات في العالم للمستعمر والثاني ؟ ألم تكن الانتفاضات القومية التحررية هي نفسها أيديولوجيات في حد ذاتها ؟ أكثرت القوميات تتضمن في نفسها صيغا جديدة لتحويل المجتمع من طور إلى طور أو من حال إلى حال ؟ . لقد فرضت هذه التساؤلات نفسها على أذهان حزب المؤتمر في الهند . ما مدى الأيديولوجيات التي يمكن أن تستورد في حركة ترمي إلى التحرر من الاستعمار ؟ ما دور الأصالة وإثبات الذات وما مدى علاقتها بصيغ سياسية أو اجتماعية يمكن أن تنمو في ظلها للمجتمعات المستعمرة بعد تحررها من الاستعمار ؟ هذه بلا شك إشكالية الحركات التحررية أو القومية بعامة ؛ فالفكرة القومية فيها من قوة الاندفاع والشمول ما يتناقض مع التفكير التضييق في أسلوب الحياة الجماعية في مجتمع ما . وهذا هو ما حدث بالنسبة لحزب الوفد والحزب الوطني في مصر حتى منتصف الحرب العالمية الثانية . كان ههما في التخلص من الاستعمار البريطاني أقوى بطبيعة الحال من اهتمامهما بالشكل الذي يريدان أن يتخذه المجتمع المصري بعد التحرر . ومنذ أوائل الحرب العالمية الثانية بدأت فكرة الاشتراكية تختلط إلى حد ما بالصيغ الوطنية . وكذلك الحال بالنسبة للحركة الماركسية (على اختلاف جهااتها) التي وجدت صعوبة تكبرى في الدعوة للماركسية من غير مواجهة المسألة القومية أولا ، وكان لينين قد مهد لحسن حظها الطريق لذلك في كتبه عن الاشتراكية وكذلك ستالين في كتبه عن والمسألة القومية ، وهما نصبان قويا بحثا ومناقشة في جلسات الجماعات الماركسية .

ومع ذلك ، فإن الاتفاق العام في الاهتمامات السياسية كلها ، أن التحرر من الاستعمار مرحلة تمهيدية قبل الاتجاه نحو الأيديولوجيا .

المواش

(١) التي أنفذه سنة ١٨٤٦ إلا أنه لم ينشر في حينها بل نُقِط وطبع لأول مرة سنة ١٩٣٧ في الاتحاد السوفيتي .

(٢) انظر للعمل Ideology في الطبيعة (الإنجليزية) لدائرة المعارف السوفيتية الكبير (طبعة الثالثة) للجد العاشر ص ١٢٠ .

(٣) ويلاحظ أن هذا هو للمنى الذي نقلته دائرة المعارف الأمريكية منطلقا لتفسيرها للكلمة .

(٤) في كتبه ولينين والفلسفة ومقالات أخرى (١٩٧١) .

(٥) انظر كتاب الأيديولوجيا والأثرية (١٩٣٦) .

اَيْدِيُولُوجِيَا اللُّغَةِ

عز الدين إسماعيل

واللغة ليست علوية الحكمة فحسب ، ولكنها مدرسة
الحكمة لهاذا ،

« إرنست كاسيرو »

« من الطريف أن تكون اللغة قادرة على تقرير الحقائق ، ومن
الطريف كذلك أنها تستطيع أن تقرر لديها زائفة » .

« برتراند رسل »

ليست هي الأشياء بأعيانها - هي البديل المقابل للأشياء ، والعالم
لها في الذهن . فكلمة « باب » مثلاً ليست هي هذا الباب بعينه
أو ذلك ، القائم في الوجود العيان ، بل هي صورة لفظية تنعكس في
الذهن صورة الباب الحقيقي على أي نحو كان . وكذلك الأمر - على
سبيل المثال - في الفعل « ضرب » ؛ فهذه الصيغة الصوتية هي المقابل
لفعل الضرب في الواقع العمل . وربما أتى هذا النوع من التفكير في
اللغة إلى تصورهما كياناً قائماً بذاته ، وكأنها عالم من الأصوات يقابل عالم
الواقع للمأين أو للمحسوس ، أو كأنها مرآة تنعكس الحياة . ولا شك في
أن الفكر الأدي القديم كان مسغولاً عن ترويض هذا التصور . وهو فكر
غلبي للمثالية الأفلاطونية بصفة أساسية ، حين جعلت اللغة حلقة بين
الأشياء ووجودها الثمين ومثلها العلوية الأزلية .

١ - ٢ لقد حبل هذا الضرب من التفكير مرفوضاً في إطار
الفلسفات الحديثة . فباللغة لا تستخدم في الحياة بوصفها مرآة هائلة
لها ، أي منفصلة عنها ، بل بوصفها كانتاً فيها . أما مفرداتها - أي
الآلفاظ - فيتحد منها من خلال استعمالها في الحياة . لكن
للملاحظ أن هذا الاستخدام يتعلق بالتعامل اليومي للناس في الحياة من
أجل تحقيق التواصل بينهم ، أي أنه استخدام فوضيظهر خارجي ؛ كما
يتعلق هذا الاستخدام كذلك بالجوانب الباطنية للفرد ، أو ما نسميه
الانكسار والمشاعر .

هما إذن مستويان من الاستخدام ؛ وفي المستوى الأول ؛ إذا كانت

١ - تعد اللغة - بلا شك - أحضر ظاهرة في حياة البشرية ؛ فهي
- بمعنى ما - الدليل على بشرية البشر من جهة ؛ وهي مجامع تاريخ
البشرية من جهة أخرى . وقد كثر الحديث من لحظة إنشائها في
الوجود ، أي اللحظة التي تولد فيها العقل في هذا الكون فصار يمس
نفسه ، ثم راح يمد ذلك يمس العالم الذي يتبع منه ، والذي وجد
نفسه في مواجهته . وهذه اللحظة ضاربة في أعماق الغموض ، حتى
إنها لم تجد في الأزمنة القديمة نسبياً سوى ضرب من التفسير الغيبي ؛ ثم
وجدت في عصر العلم الحديث فروضاً تفسيرية ترقى أحياناً إلى
مستوى النظريات ، كالفرس المادي ، والفرس العضوي ، وما إلى
ذلك^(١) . ولكن أيّ ما كان التفسير الذي يملأ - أو يحاول أن يملأ -
حقيقة هذه اللحظة وما ترتب عليها من استكشاف الكائن البشري
لقد بره على الكلام بالأنماط صوتية ذات مقاطع محددة ، للإشارة بها إلى
أشياء معينة تحيط به ، أو هواجس تدور في خله ، فإن الظاهر أنه في
عشرات السنين القليلة الأخيرة قد فقد هذا الضرب من البحث
طرافته ، ولم تعد القضية برمتها تشكل في ميدان الدراسة اللغوية
أو الحضارية بعامة ضرورة ملحة . لقد بدا أنه من الألف والآخرى
التصني للظاهرة اللغوية في كينونتها الواقعية . ولا شك في أن تاريخ
هذه الظاهرة الطويل قد حمل على تصفدها وتشابكها ؛ بل لعلنا
لا نجاوز الحقيقة إذا قلنا إنها ربما كانت أكثر الظواهر تعقداً وتشابكاً في
حياة الإنسان .

١ - وربما غلب على التصور في الأزمنة السابقة أن اللغة - أيها

الأنماط أدوات يستخدمها الناس في حياتهم اليومية فإن معناها لا يمكن — بطبيعة الحال — أن يعتمد على شيء في عالم خاص أو علوي (وإنكار هذه العوالم على وجه التجديد هو ما تأخذه فلسفة العقل -Philosophy of mind على عاتقها)^(٢٤) .

١ - ٢ - ١ - واللغة بهذه المنفعة تبدأ فعلاً وحركة في العالم ، شأنها في ذلك شأن الأنماط أو الحركات الأخرى التي يقوم بها الإنسان . غير أنه من الواضح أن هذا المستوى من الاستخدام اللغوي يكاد يقتصر على ذلك النوع من المعلومات اللغوية الآلية . مثلاً حين نطلب من النادل في النادي الذي أنت عضو فيه ، والذي تردّد عليه كثيراً ، أن يحضر إليك القهوة التي ألفت أن تشربها مزججة بالكافيين الحليب أو غير مزججة ، وبضاًفا إليها السكر أو غير مضاف ، ومعها الشطائر التي ألفت أكلها ، أو أي شيء آخر ألفت أن تأكله وأنت تحسبها . . الخ ، فإن عبارة « القهوة يا . . . » تصل كل هذه المعاني في هذا الموقف إلى النادل . وهذه العبارة فعل كأي فعل آخر تقوم به ؛ إذ كان للممكن أن ترمي إلى النادل وقد أقدم إلى متصفك بمراسك ، أو تشير إليه إشارة ما يدلك ، فيحضر لك القهوة بوصفها المذكورة وتوابها.

١ - ٢ - ٢ - وهذا الاستخدام الآلي ، الذي يتمنى إلى باب العرف اللغوي ، لا يمكن أن يصلح لتفسير المستوى الأعمر للاستخدام اللغوي ، متنافراً عن فهم تلك التي تكتسب قصيدة مثلاً . ومرة أخرى لا تقبل نظرية الاستخدام اللغوي أن تفسر هذا الغريب من الاستخدام بأنه استخدام لغة بوصفها مرةً للعلماء الباطني للفرد - كما كان السائد في التفكير اللغوي التقليدي - بل تصف في هذه الحالة على « أن التفكير غريب من النشاط »^(٢٥) كذلك .

حقاً إن التفكير عملية ذهنية ، أو فعل أو نشاط يتحرك به الذهن ، ولكن اللغة التي ستعمل نتاج هذا الفعل أو هذا النشاط لن تنفصل بحال من الأحوال عما يتحرك به الذهن ، ولن تنفصل بذلك عن العالم نفسه ، حيث البشر المفكرين والمتكلمين إما يعيشون في قلب العالم . ومن ثم فإن اللغة نفسها - هل حد قول « إرنست جيلر » - « ضرب من النشاط ، أي شكل من أشكال الحياة . (لقد تأمل فلورست عند جبهة فيها إذا كان « في البدء كان الكلمة » أو الفعل . وقد حلت الفلسفة اللغوية له هذه المعضلة حين ذهبت إلى أن الكلمة فعل .^(٢٦) ولكن قيل إن عمل الفلسفة اللغوية هذه المعضلة كان النص القرآني أن أكد هذا الاتحاد بين الكلمة والفعل في الآية الكريمة : « وإما أمره إذا أراد شيئاً أن يقول له كن فيكون » . فهناك دائماً إرادة تسبق الفعل (ودعنا من مشكلة الأفعال الالزامية) ويتحقق من خلاله ، ثم يكون الفعل - لنفطاً (كُنْ) - هو المتحقق لعمل هذه الإرادة على مستوى العالم . وما أن البشر الذين يفكرون ويتكلمون اللغة يعيشون في قلب العالم فإن اللغة إذن تقع - بالمثل - في قلب العالم وليست متمكناً له .

إن وقوع اللغة في قلب العالم معني لا يحتاج إلى مزيد من التأكيد . يكفي أن نتنبه إلى حقيقة ما يحدث . إنك حين تقول لشخص ما « اجلس ! » فيجلس فإن قولك هذا - وهو صوت ملفوظ - قد حقق فعلاً عملياً هو جلوس المخاطب . وكان اللفظ والفعل شيء

واحد . ويدهى أن اللغة ليست مجرد صيغ من هذا النوع ، سميناها أحياناً صيغ الأمر ، وأحياناً صيغ النسي ، بل ليست مجرد أفعال تتعلق بما حدث أو ما يحدث ، بل هناك الأنماط المتعلقة بالاشياء ، والعبارة التي تخلو - على الأقل في العربية - من صيغ الأفعال جميعاً . حين تقول : « الحريق » ، الحريق ؛ فإنك تحرك بذلك المخاطب في اتجاه أن يأخذ حذرهِ (ودعنا من افتراض أن هناك فعلاً مخلوقاً من العبارة مقدراً) . حين تقول - مثلاً : « يا الأسد ، فإنك تستحضر في ذهن المخاطب من وصيد ذاكرته صورة الأسد حتى وإن كان بلا أنياب .

١ - ٢ - ٣ - وإذا كان كل فعل عمل يؤديه الإنسان في الحياة إنما يهدف منه إلى تحقيق هدف يصبه فإن اللغة بما هي أحداث وفعاليات في قلب العالم لا بد أن تكون لها أهدافها كذلك . وفي هذا السياق لا يمكن الكلام إلا عن أهداف عامة أو بعض من هذه الأهداف . فاللغة تمتد إلى المخاطب المعلومات المحركة للذهن ، والموجهة له في اتجاه معينة (سيرد فيما بعد الكلام عن هذا الهدف التوجيهي) . إنك حين تلهب في الصباح إلى طفلك الراقد في سريرهِ وتقول له : « الشمس طلعت » ، فإنك بذلك توجه ذهنه إلى عدد من الحقائق ليس طلوع الشمس إلا شيئاً لها . ومن هذه الحقائق أنه طفل ، وأنه يذهب كل صباح إلى المدرسة ، وأن الدخول إلى المدرسة له موعد محدد لا يجاز طلوع الشمس كثيراً ، وأنه لا بد لذلك أن يستيقظ وأن ينهض من سريرهِ . الخ . وفي هذه الحالة نقول إن اللغة تحقق هدفاً إعلامياً .

وكما ينقل قائد الكتبة إلى جوده المعلومات عن مواقع العدو فإنه يصدر إليهم الأوامر كذلك في صيغ لغوية يعطونها . وكذلك يصنع الواضع في استخدامه اللغة من أجل تحقيق أهداف وعظيمة خاصة . وكذلك الأمر بالنسبة إلى المربي الذي يستهدف بإرشاداته مهلب الناشئ ، وبالنسبة إلى الصحفي أو الأديب أو الكاتب بعامة ، الذي يستهدف دعم السلطة ، وبالنسبة إلى الشاعر الذي يستهدف بما يقول من شعر - فيما يستهدف - تحريك الحاسة الجمالية لدى المخاطب وإشباعها . وكما ينقل الإنسان المعلومة ويصدر الأوامر ويعط ويذهب ويشيع الحاسة الجمالية عن طريق اللغة ، فإنه كذلك ينتج . ومعنى هذا أن اللغة لا تعيش في قلب هذا العالم المشهود أو المعلن فحسب ، بل تمتد كذلك إلى العالم المحتمل .

ويدهى أن اللغة ليست مصفوفة تصنيفاً حاسماً وفقاً للأهداف التي تحققها ، فإن عبارة واحدة قد تحقق أكثر من هدف في آن واحد ، وإن عدداً من المبررات قد يسعى إلى تحقيق هدف واحد^(٢٧) .

وخلاصة ذلك كله أن الظاهرة اللغوية تتبسط على مساحة الحياة البشرية طويلاً وعرضاً نحو محور دون الإحساس بكل أطرافها وأبعادها ، وأنه ربما كان أهم أبعادها بصفة عامة أنها واقعة في قلب الحياة وليست مرةً أو أناة - مجرد أداة - لإدراكها ، وأنها القرن الملازم للإنسان أكثر من ظله ، والمحقق لأغراضه وأهدافه .

١ - ٣ - وأنه لشيء ملهح حقاً أن يتأمل المرء حقيقة أن كل الناس منذ البداية حتى النهاية ، على مستوى الفرد (ودعنا عن أممياوا بالخرس) وحل مستوى البشرية ، يستخدمون اللغة ويشاركون في لميتها . والحق أنها اللعبة العالية الكبرى ، التي تسمح لكل إنسان أن

ذلك بأن نمو الظاهرة اللغوية واتساع مجالها كانا شديدي الارتباط دائماً
بتطور خبرة الإنسان بالحياة على مدى الحب للطفولة .

٢ - ١ إن هناك كلاماً كثيراً يجب به عن هذه الأسئلة فنحاول إذن أن
نركز منطق هذا الكلام .

٢ - ١-١ ومنذ البداية نستطيع أن نلمس نوعاً من التوحيد من
حيث الأصل بين اللغة والأسطورة . ويقرر كاسوير هذه النظرة بشكل
حاسم حين يلعب إلى أن « اتحاد اللغة والأسطورة من أصل واحد
أمر لا شك فيه »^(١) . وهل الرغز من الموضوع الكلي لدلالة هذه
المباراة فإن كاسوير يستترك مباشرة بأن اللغة والأسطورة غير متماثلتين
في تكوينها بأي حال ؛ إذ يظهر في اللغة كل الدوام طابع منطقي بمعنى
الكلمة ؛ أما الأسطورة فتبدو كأنها تتحدى كل القواعد المنطقية ؛ فهي
مشوشة ، متقلبة ، ولا عقلية .

وهكذا يبدأ كاسوير بالتوحيد بين اللغة والأسطورة من حيث
اتحادهما من أصل واحد ، ثم ينتهي إلى التمييز بينهما على أساس من
المنطقية واللامنطقية ، لكن يواجه مشكلة الربط بينهما بوصفها
ظاهرتين غير متماثلتين . وعند ذلك يعود إلى أفكار ماكر مولر الخاصة
بالعلاقة بين اللغة والأسطورة ؛ فعرض عناصرها الأساسية ، على
نحو يبدو معه كأنه كان من الصعب عليه الإفلات من تأثيرها .

٢ - ١ - ٢ وبيول وفيلب هويلرايت ؛ في الفصل الممتع الذي
كتبه عن « التناول الدلالي للأسطورة » أن يشق طريقاً في الجدار
المصمت الذي أقامه ماكس مولر ، والذي حاول كاسوير أن ينفذ منه
ولم يستطع . ومن ثم فقد عرضوا لتعريف الأسطورة عند كاسوير
وهذا « وتشار تشيز » ، ويبدو أنها الأول بوصفها موضوعاً يتعلق في
الحمل الأول بالإدراك الحسي ، في حين رأى الثاني في الأسطورة نوعاً
من الإبداع الفني صادراً عن الخيال . وفي رأي الكاتب أن كلنا
التعريفين قاصرة . ومن ثم فإنه ينتهي إلى ضرورة التفرقة بين ثلاثة
أنماط متماثلة من الأسطورة ، هي : النمط الأول ؛ والنمط
الرومنسي ؛ والنمط المكتمل . وقد كان هدفه من التمييز بين هذه
الأنماط الثلاثة ، أو هذه المراحل الثلاث ، هو التركيز على النمط
الأول أو المرحلة الأولى ، المزيد من التحليل والتوضيح . ولحسن
الظلم أن هذه المرحلة الأولى من حياة الأسطورة هي التي يظن فيها
التوحيد مع اللغة بوصفها نشاطاً إنسانياً . ويبرر الكاتب تركيزه على
هذا النمط الأول بقوله : « إن الأسطورة في الجانب الأول منها
تتضمن علاقة خاصة باللغة ؛ وإن سائر أطوار هذه العلاقة يلفظ
بوصفه طريقة مفيدة من استكشاف شيء من طبيعة الأسطورة واللغة
على السواء . ولبدء الحظ أن فريدريش ماكس مولر ، علامة القرن
التاسع عشر القصم ، قد عكروا هذا التبرير وجه المخصوص
بملاحظته المستمرة ، التي يلعب فيها إلى أن الأسطورة (مرض)
اللغة ، وديالوجات الشك التي تبنت ذلك ، فيها إذا كانت أمثلة
الاشتقاقية نموذجية عن نحو كالف . فضل الرغم من أن المرض قد
يكون له جانب الإبداع ؛ كما تبرهن على ذلك اللؤلؤة في المحلحة ،
والرباطية الأخيرة ليهوئيل الأصم — فإن الكلمة (مرض) تنطوي
على حكم صريح ، ويمكن تسميتها بشكل كاف بالنسبة إلى
الشاعر »^(٢) .

يدخل فيها ، بل أقول إنها تفرض عليه الدخول فيها فرضاً ، على
خلاف المألوف في كل الأنساب ، حيث نختار منها ما نريد عندما
نريد . وقد نتجح العليبي مدينة يقبل عليها أكبر عدد من الناس في
أبناء العالم كافة ، ولكن لن تكون هناك لعبة — مهما أتبع لها من
الاستثمار في زمن بهينه ، أو حتى في أزمان متعاقبة — تتداني لعبة اللغة في
شموها للجنس البشري . وكما أن لكل لعبة أصولاً وشروطاً تنظم
أحداثها وأساليبها ، وتكون ملزمة لكل لاعب ، مع فسح المجال في
الوقت نفسه للقدرة من الحركة الشخصية الحرة ، فكذلك الأمر بالنسبة
إلى لعبتنا الكبرى : اللغة .

وإذا كانت كلمة « لعبة » ترتبط في أذهاننا — على نحو ما — بالشيء
المألوف أو التائه أو ما إلى ذلك ، فإنها في سياق الفلسفة اللغوية لا تحمل
شيئاً من هذه الإيهامات . ولو أننا قلنا « أبيولوجيا اللغة » بدلاً من
« لعبة اللغة » لما اختلف الأمر ، أو لما اختلف كثيراً ، على أساس أن
الأبيولوجيا مجموعة من الأنساق الفكرية ، يتظلمها نسق فكري
محدد ، ويحقق أهدافاً محددة . ولو أننا قلنا في لعبة كالشطرنج مثلاً
لأصعب لنا للمنى ، فكل قطعة من القطع الست النموذجية التي تتحرك
على الرقعة إنما تمثل نسخاً بعينه من الحركة ، يتوازي جزئياً ويتقاطع
جزئياً — مع اختلاف في النسبة — مع سائر الأنساق التي تغطيها القطع
الحسية الأخرى . ولكن هذه الأنساق جميعاً تنتم في نسق موحّد
يجمع على حركة هذه الأنساق ويوجهها ، من أجل تحقيق هدف واحد
محدد ، هو « موت الملك » . وكذلك الأمر في اللغة ؛ فهي بمثابة
مجموعة من الأنساق أو النظم ، كالنظم النحوي ، والنظم الدلالي ،
والنظم الصرفي ، التي تتوازي جزئياً وتتقاطع جزئياً ، من أجل تحقيق
أهداف محددة (سبقت الإشارة إليها إجمالاً) . لكن قطع الشطرنج
(أو مجموعة الأنساق المتحركة والمتضافرة فيها) لا تتحرك في الفراغ ،
بل فوق رقعة لها نسقها الخاص كذلك . والرقعة التي تتحرك فيها
النظم اللغوية هي الحياة البشرية . وكما أن نظام رقعة الشطرنج يصنع
حدوداً لنظم حركة القطع عليها ، فكذلك الأمر بالنسبة إلى الحياة
البشرية ؛ فهي الإطار المرجعي الذي يحدد حركة النظم اللغوية
المختلفة ، كما أنها تجعل لأهداف الأخيرة من هذه النظم مغزى .

من ثم فإنه ينبغي لنا — قبل أن نعرض لهذه النظم المشكلة
لأبيولوجيا اللغة — أن نتعرف أخففة الفاعلة وراء هذه الأنظمة ،
وأي عناصرها أن نشرح من أبعاد . ويشعب النظر في هذا الأمر في
الإنسان ؛ أبعدها يكبرس ثنائية ذهنية واجتماعية في شرح الظاهرة
اللغوية ؛ والثالث يكبرس ثنائية أخرى في الاستعمال اللغوي ، لها
بعدها التاريخي .

١ - ٤ ولما نمبدأ الآن بالألعاب الثلاث ؛ ويقوم على أساس من
ثنائية اللغة والأسطورة . هل الكلمة *mythos* الأسطورة *mythos* شيتان
تختلفان سقاً ، أم هما شيء واحد ؟ وهل انتمنى زمن إقترانها بحيث
لم يعد للغة أي تعلق بالأسطورة — في زمتنا الراهن على أقل تقدير ؟
وكيف ينشأ التوسع في اللغة ؟ هل هو مرتبط — على نحو ما — بأساطير
العصر التي تنشأ نتيجة لضرورت حورية فشتت لنفسها صيداً لغوية
وركايب جديدة ؟ ولكن هل يمكن أن تنشأ الأسطورة ويكون لها دور
في عصر كعصر التكنولوجيا حتى يرتبط بها التوسع في المجال اللغوي ؟

البداي ليست لغة خشنة ومنظمة بعناية لكي تدل على أشياء خارجها. إنها تظل في الأشياء نفسها بقدر ما يعيها الإنسان. وهي في هذا المستوى تحقق هدف تعرف الأشياء الجديدة؛ أي أن نوحها هو تجميع العلاقات التي تربط الإنسان - معرفياً - بالأشياء. وبقدر ما تكون هذه اللغة مؤشراً بعيد دائرة الإنسان المعرفية، تقدم هذه اللغة - في المستوى الآخر - بمعجمية الإنسان من الاضطراب التوتري، إذ عني له نحاسي ذكر أساء العناصر التي يجتدل أن تكون حاملة لتلك الاضطراب.

٢ - ٢. إن هذه الأفكار المتعلقة بأوليات اللغة في استخدامها الاستعماري، الذي يشكل ضرباً أولياً من الأساطير، والذي ارتبط ارتباطاً مباشراً بأهداف تعرف الإنسان ما حوله من أشياء، وتجنب ما كان يظن أنه يشكل خطراً على حياته، والذي تحول فيما بعد إلى أساطير تشكل المعتقدات الوثنية - كل هذا يؤكد حقيقة مهمة، هي أن اللغة في هذه الأطوار كانت ما تزال بمثابة من الفكر المنطقي، وإن ظل لها... على نحو ما - منطقتها الخاص بطبيعة الحال.

٢ - ٢. ١ - أي إلى محاولة لدراسة طبيعة اللغة ووظيفتها في تلك الأطوار السابقة على المنطق كان من الممكن أن تنتهي إلى مجرد فروض تقبل أو لا تقبل، كتلك الفروض المتعلقة بظهور اللغة في العالم، أو بمجزة مولدها. ولكن لحسن الحظ أن الأمر هنا يختلف، لأن اللغة في صورتها السابقة على المنطق تكفي في يوم من الأيام عن أن تؤكد وجودها. ومن ثم فإن مجال التجريب بالنسبة إلى هذه الفروض ما يزال مستطاعاً. ويكفي أن نراقب أنفسنا في غير أوقات التزاماتنا الرسمية (أعني بالمواقف الرسمية تلك التي تتحرر فيها أن نتكلم بالمنطق، حيث يكون المنطق هو الوسيلة المطلوبة للكشف أو للإقناع)، فإننا كثيراً ما نتناسى حدود المنطق ونخرج من رقابته، ونشكل خطاباتنا بمزج عنه، ومع ذلك يزدى هذا الخطاب وظائف حيوية لا يمكن رفضها أو التخلي عن قيمتها وأهميتها. إن أثرنا من منطق الأسطورة ما زال يخلط في هذا المستوى من الاستخدام اللغوي، على نحو يوجب لنا أن نتمثل التكوين البدائي للجملة، الذي نصفه اليوم بمصطلحاتنا المتأخرة زمنياً بأنه تكوين استعماري أو مجازي بصفة عامة. وحقيقة الأمر أن نسبة عالية للغاية من استخدامنا العامي للغة (بعيدا عن اللغة التي تتحرر فيها حدود المنطق) هي من هذا الطراز من الاستخدام الاستعماري أو المجازي، دون أن نكون لدينا - ونحن نلجس الخطاب اللغوي - أدنى نية لأن نجعل خطابنا استعماري أو مجازي^(١٧). ومعنى هذا أن هذا الضرب من الاستخدام اللغوي، الذي نسميه استعماري أو مجازياً هو سابق على مرحلة التجريد التي نتعامل فيها مع الكلمات. وإذا كان الاستخدام الشعري للغة يتميز بأنه استخدام استعماري أو مجازي فإنه يقول إن ذلك الضرب القديم من الاستخدام، الذي ما زال يفرض نفسه - على نحو أو آخر - في كلامنا اليومي. إنه ليس مرحلة تالية لمرحلة التجريد، ولكنه امتداد لمرحلة الاستخدام اللغوي للغة، الذي تميز منذ اللحظة الأولى باستعماريته أو مجازيته. ويضي بعد ذلك السؤال: كيف يتكون ذلك الضرب من الاستخدام اللغوي؟

٢ - ٢. ٢ - لقد اتضح هويلرنايت وصفاً لهذا الضرب من

والواقع أن ماكس موليتر دراسته في لغة (الفيلولوجيا) في الربع الأخير من القرن التاسع عشر قد اقتضت به إلى الاعتقاد بأن الأساطير إنما صيغت على أسس من الاستعارات اللغوية الأقدم، التي كانت الطريقة اللغوية تعرف الأشياء، وملامحة الطبيعة، والتي كانت ذات طابع تشخيصي *anthropomorphical*. قبي تلك المرحلة المتقدمة لم يكن الإنسان قد وصل إلى مستوى التجريد الذي يمكنه من أن يقول شيئاً بسيطاً مثل: «أقبل الليل»، بل وجد نفسه مضطراً إلى أن يقول: «إن القمر يقبل إندميون (الشمس) قبلة الترم». وفي المراحل المتأخرة، عندما كانت معاني هذه الاستعارات قد فقدت مع مرور الزمن، اخترع الناس حكايات تفسر تلك الاستعارات. ومن ثم عدت للفيلولوجيا «مضراً لغوياً»^(١٨). ويقول ماكس موليتر في كتابه «محاضرات في علم اللغة» *Lectures on the Science of Language*: «ولست أحسب اللغة الوثنية سوى أساء شعبية أتبع لها شيئاً فشيئاً أن تصبح دالة على شخص ديتين لم يظنوا قط في ذهن غنري تلك الأساء الأصليين»^(١٩).

وسواء أكان ما صنعه ماكس موليتر تذكيراً لموضوع العلاقة بين اللغة والأسطورة أم لا يكن، فمن الواضح أن حديث هويلرنايت عن ثلاثة أنماط مثل ثلاث مراحل من حياة الأسطورة لا يعتمد كثيراً على قراره ماكس موليتر من تحول الاستعارات اللغوية (في مرحلة استخدام اللغة الأولى أو الأولية) إلى الأسطورة الوثنية، وتحول أساء الأشياء لكي تصبح أساء لغة (وتلك في المرحلة التالية، التي كان فيها ذلك المرض اللغوي قد استغاض).

ونستطيع أن نخلص من هذا إلى أن لغة الاستعارات هي لغة المرحلة الأولى، وأن هذه الاستعارات هي معنى ما ضرب من الأساطير الأولية، تحول - مع مضي الزمن - إلى أساطير تشكل معتقدات المرحلة الوثنية في حياة الإنسان. وفي هذا الاتجاه من التفكير كان «جون كرووانسوم» صريحاً حين قرر أن «الأساطير تصورات ولديها الاستعارات»^(٢٠).

٢ - ١ - ٣. على أننا حين نتحدث عن الاستخدام الاستعماري للغة في تلك المراحل الأولى من حياة البشرية لا ينبغي أن يفهم من هذا أن الإنسان في تلك المراحل كان يدرك أنه إنما يستخدم اللغة استخداماً استعماري. «في الوقت الذي يستطيع فيه الشاعر أن يوجه تيار المعاني للتداعي في نفسه بطريقة واعية، يفترض في الرجل البدائي أنه يعمل المسافة بين انطباعه المباشر من الحقائق، والمعبريات التي يجدها للتعبير من هذه الحقائق. لقد كانت عباراته وصوره تمثل بالنسبة إليه حقائق واقعة، وكان الارتباط عنده بين الحقيقة الواقعة والصورة - وفقاً لما تقرر - ارتباطاً حقيقياً، حتى إن الصورة أو الرمز كان يعادل بالشيء نفسه. وفي هذه الحالة يعينها من حالات العقل استخفّت جلود الشعر، كما استخفّت الجلود البعيدة للاستعارات والمزيفات الكامنة في المادة التعليمية»^(٢١). ومن جهة أخرى فقد «ارتبطت الاستعارات بممارسة على أوسع نطاق، تشمل في استخدام ألفاظ بديلة - وألفاظ عرمة Taboo - لعناصر الخطر المفترض، الذي تضمنته الإشارة إلى أشياء يعينها بطريقة مباشرة للغة، عن طريق استخدام أسمائها العامة»^(٢٢).

وإذاً يمكننا الآن أن نقول إن اللغة الاستعمارية في استخدامها

الحطاب اليرمي . والفنثيان - كما هو واضح - غير منفصلين ، بل هما متكاملتان .

٣- وتنقل الآن إلى قضية أخرى ذات شقين ولكنها متكاملتان كذلك ، ولا ينبغي أن يفهم أحدهما بمعزل عن الآخر ؛ وأضحى بذلك وضعية اللغة بوصفها عملية عقلية من جهة ، ونشاطاً اجتماعياً من جهة أخرى . وقد نشر العالم اللغوي نولم تومسكي في عام ١٩٦٨ كتاباً بعنوان « اللغة والعقل » ، Language and Mind ، ذهب فيه إلى أن الأكتية تنتمي في جانب منها إلى سيكولوجيا المعرفة cognitive psychology ؛ لكن هذا الانتهاء لا يلغى انتهاء اللغة إلى المجتمع كذلك . وهذا الانتهاء هو ما يبحثه فرع آخر من الأكتية ، هو ما يسمى « الأكتية الاجتماعية » و sociolinguistics . وهذا الفرع من علم النفس والأكتية يحددان معاً إطار الظاهرة اللغوية وأبعادها .

٣- ٤ طاهر الأمر أننا ن فكر باللغة ، حتى عندما ن فكر في اللغة ذاتها ؛ وهذه مفارقة من شأنها أن تعدد الأمور ، شأن كل الأشياء التي تصبح موضوع ذاتها . ولكن هذا يدل في الوقت نفسه على علاقة التلاحم بين اللغة وعملية التفكير . والتفكير نفسه إما يعمل في مجال المدركات المتاحة له . ويوجه التفكير في هذه الحالة إلى ما يصنف من المدركات تحت اسم المدركات الحسية . لكن العلماء المختصين بموضوع الإدراك الحسي قد بينوا بصورة مبالية أنه ليس هناك عملية إدراك حسي صرف ؛ فليست هناك ربة بصرية دون تفكير . وما نراه في حقيقة الأمر بظل محدوداً بالموضوع الذي ننظر إليه ، وما نركز النظر عليه . ويصبح من هذا نسبة صغيرة مما كان يمكن أن نراه . وفي كل مرحلة من مراحل التصير يزداد ما نلاحظه . والمثل لا يستعمل إلا جزءاً صغيراً مما كان قد أدركه بصفة مبدئية ، ثم يفتن من ما هو أقل من ذلك ؛^(١٦) . ذلك بأن مجموع المدركات التي تقع عليها الحواس لا يمكن أن تظفر أصلاً بامتصاصنا ، فضلاً عن أن تنسج الذاكرة لاحتوائها . إن عناصر أي مشهد تكاد لا تحصى ، وليكن في الوقت الذي نصور فيه هذه العناصر إجمالاً لا نركز بصراً إلا على عنصر واحد منها ، وربما على تفصيلة واحدة بينها في هذا العنصر . ثم يصبح هذا العنصر (أو هذه التفصيلة فيه) مدركاً لنا تحت اسم بعينه ، يلخص أهم شخصاته (الشكل والحجم واللون والملمس . . الخ) كما يأخذ في الحسبان أبعاد الزمانية والمكانية . و تنتقل اللغة في هذه العملية في مرحلة متأخرة ، حيث إنها منبئة باختزان المدركات الحسية والافتكار . وعند ذلك يصبح كل ما له اسم قابلاً لأن يكون مالوفاً ، ويصبح من الأسهل تصنيفه وتذكره . والشئ الذي يعمل أسوأ هو وحده الذي يمكن الانتفاع به بشأنه ؛ كما أن الإدراك الحسي القابل للإبلاغ ينبغي تشفيره لغوياً . ومن ثم فإن اللغة ، كما يخلصها المجتمع ، تجمع نوع المدركات التي يمتثل أن تكون مدركات اجتماعية . وعندما تثبت هذه المدركات في اللغة فإنها تصبح مغايرة لطبيعتها الأولى^(١٧) . ومن ثم فإن كلمات مثل : رجل ، أسد ، يرتقالة . . الخ ، تصبح مدركات دون اختيار للرجل الأول على اثنين ، والأسد الأول ، والرتقالة الأولى ، التي كانت المدركات الحسية المباشرة . ونسنع قادرون على استعادتها من ذاكرتنا كلياً أقصى الأمر ذلك .

الاستخدام كلمة diaphor ، ومعنى بها ما تعنيه كلمة metaphor في بعض الكتابات الحديثة ، وفقاً لما جلدته هيرت ويد لها بأنها والتعبير عن فكرة مركبة ، لا عن طريق التحليل ، ولا عن طريق التعبير المباشر ، ولكن عن طريق الإدراك الحسي المباشرة لملائة موضوعية ما . ولما كان هذا العنصر من الاستخدام غريباً أساسياً لمنطق الأولى للأسطورة عنه ، فقد راجح بإجمال كيفية تكونه وانتشاره على أوسع نطاق . وقد انتهى إلى أن هناك حركة دلالية سابقة ، تعمل بطريقة سابقة للوعي غالباً ، من طريق إدماج مجموعة من العناصر الأولية (الحام) للتجربة - كالكيفيات والقدرات والإيماءات للقيمة بالمعاطفة وما إلى ذلك - في الوحدة النوعية التي يمثلها رمز بعينه . وهذه المعاني البدائية يشكلها نوع من (الحركة) (phora) الدلالية ، من خلال (تلك) عدد من العناصر التجريبية ، التي يربط بينها في الحل الأول - بلا شك - نوع من التآلف المجهود لكنه تألف عاطفي مشحون بدرجة عالية ، ويصل على مستوى الأتيلة ، ثم يأخذ شيئاً شيئاً شكل التقليد القلبي^(١٨) .

وهذا التحليل يصدق على تلك المراحل التاريخية المتقدمة من استخدام اللغة ، ولكنه يصف كذلك على حالات كثيرة من استخدامنا للغة في ظروف بعينها . وقد استخدمنا - وصفاً لاستخدامنا اللغوي في هذه الحالات والظروف - مصطلح « التعبير » (لاحظ معنى العبور في الصيغة العربية ، ومعنى الإخراج عن طريق دفع الشئ الداخل إلى الخارج في الصيغة الإنجليزينة والفرنسية expression - وعلى الصيغة الألمانية Ausdruck - على السواء) . ولا أدري أكان هذا المصطلح نعمة أم نقمة . وهل كل فنان هذا المصطلح يُستخدم وصفاً أقرب إلى الدقة في الحالات التي تتصاق بالأمور العاطفية ، حيث يثير الحطاب اللغوي الحواجز المفروضة ، نتيجة للإحساس بعنصر أشكال الكلام الدلالية في متفتحة عن أن تفي بكل المعاني المقصودة ، في سبيل أن يعبر عن أكثر العناصر مرادة في المواقف والمواضع المعقدة . و في هذا الانطلاق المعسرى العارض ، للجوارز للخصائص الشكلية والعرفية للغة ، ربما كنا أقرب - على نحو ما - إلى ظروف الكلام البدائي (وليس في وسعنا أن نعرف إلى أي مدى) منا في بيتاننا وتحقيقاتنا اللغوية^(١٩) .

ونفسي بنا هذا التحليل إلى تقرير التشابه إلى حد التماثل في خصوصيات لغة الحطاب البدائي (الاستعاري المجازي ثم الأسطوري) ، والحطاب الشعري ، والحطاب اليرمي ، الذي لا يلتزم صرامة للنطق ، بل يخرج على الأعراف المقررة في الاستخدام المتعلق للغة (أي على اللغة في صورتها المتطورة) لكي يعمل وجهة نظر خاصة ، أو عاطفة خاصة ، وكلهما تستند دائماً إلى أبديولوجيا ما ، وتسمى إلى تأكيدها في الوقت نفسه .

وحق الآن تكون قد عرضنا لقضيتين أساسيتين . القضية الأولى تتعلق باللغة بوصفها نشاطاً وظيفات تقع في قلب الحياة ، وليست مرة تنقل الحياة لوتكسها . وهذا معلم أساسي فيها نسعيه أبديولوجيا اللغة . والقضية الثانية تتعلق بالممارسة العملية للحطاب اللغوي حين يكون تحقيقاً لذلك النشاط وتلك الفعاليات ، بدءاً من الحطاب الأسطوري في شكله الاستعاري أو للمجازي القديم إلى

ونفسي بنا هذا التحليل إلى حقيقة مهمة ، هي أننا نعرف من الأشياء ما نستطيع أن نتكلمه ، وأن عملية التفكير لا تتم بمعزل عما اخترعته الذاكرة من مدركات .

٣ - ١ - كيف يمكن أن يكون للفظ ما معنى يصدق عند تداوله بين الناس ، مع التسليم بدور المدخل النفسى الذى يشرح لنا كيف يتكلم لنا أن نترك معناه ؟ إذ يبدو أن المدخل النفسى وحده لا يكفي لشرح مصداقية الألفاظ في حال تداولها . والواقع المثل يقول : «إننا تعلمنا كيف نفهم هذه الألفاظ على نحو ما نفهمها ، من طريق استماعنا إليها في سياقات مناسبة ؛ فهذه السياقات هي ما يمنحها المعنى ، وإلا فلا معنى آخر يمكن أن يجعله اللفظ ؟ ومن ثم فإن أى نظرية تشرح معنى لفظ بعينه ، وبإسناد إلى الوقت نفسه ، إلى إنكار حدوث هذه السياقات التى منحه المعنى ، لا بد أن تكون زائفة» (١٤) . حتى على مستوى اللفظ المفرد ، الدال على شيء معين ، نظل لنساق دور أساسى في تثبيت معنى اللفظ في الذهن . تتبين كذلك مع لفظنا إلى حقيقة الحيوان وتقول له : «انظر ! هذا أسد» . في هذه اللحظة تكسب اللفظة معناها . وباعتدال لا تناسل لنا في عقولنا من أن نتعلم اللغة فإننا إنما نتعلمها من هذا الطريق . «إن الطفل يتعلم المعنى أولاً ، ثم بعد ذلك يتعلم كيف يمكن تحقيق هذه المعاني في صيغة لغوية . وليس من المفهوم أن الإطلاق أن يقال إن الطفل يتعلم في البداية كيف ينشئ أبنية مجردة Leere Strukturen ثم بعد ذلك يملأها بالمعاني» (١٥) .

٣ - ٢ - وكما يحصل الفرد معاني الكلمات من خلال سياقاتها الاجتماعية فإن رصده بالأشياء وبالحياة يتم من هذا الطريق ، وكذلك يتحقق كونه فرداً في المجتمع ، وتتوطد علاقته به . فاللغة هي الفاعل الحقيقي في هذه الكينونة ، وتوطيد هذه العلاقة . «إن الفرد ، ذكرًا كان أو أنثى ، يحصل لفته من طريق المجتمع الذى يعيش فيه ؛ وهذه اللغة هي الأداة الأساسية في عملية التكيف الاجتماعى ، وهى التى عن طريقها يشكل للمجتمع وهى الفرد ويحدد من خلالها» (١٦) . وسوف نمود إلى فكرة السياق عند الحديث عن النظام الدلالي للغة ، ولكننا هنا مملوون بصفة أساسية بكيفية تشكل معاني الكلمات في عقولنا وفقاً لما تقرره في شأنها المؤسسة الاجتماعية ، وكيف أن عقولنا لا تتحرك في عالم للمعاني ، ومن ثم لا تستخدم اللغة . خارج إطار الواقع الاجتماعى الذى تعيش فيه . وبعبارة موجزة أقول : «إننا نستخدم عقولنا هنا في التفكير ، ونستغل الخصبة اللغوية التى استوعبتها ذاكرتنا في التعبير عن أفكارنا ، ولكن ذلك كله مشروط بقاعدته الأساسية بالروح الاجتماعى التى تشكل معاني مفردات هذه اللغة من جهة ، والذى يمثل إطاراً لتوجهنا اللغوى من جهة أخرى .

إن الواقع الاجتماعى يعرف أشكالاً من التضارب والصراع بين فئات من الناس وفقاً لاختلافها الطبقي ، بل في داخل هذه الفئات كذلك . من ثم ينبغي النظر إلى اللغة على نحو أوثق - وفقاً لمبارزة «كروس» و«هوجس» - بوصفها أداة الروح لدى مجتمع ما ؛ أى أنها طرح خارجي لأشكال هذا الروح» (١٧) . وهذا ما يتيح للإنسانية فرصة لربطه لتسليم الروح لدى مجتمع ما ، والوقوف على متعلقاته الأيديولوجية . «وإن يكون من المستطاع شرح أشكال اللغة ووظائفها

شرحاً وافياً بمعزل عن علاقتها الفورية والمباشرة بالسياق الاجتماعى» (١٨) .

٣ - ٢ - على أن تشكل المجتمع لروح الفرد عن طريق اللغة لا ينبغي أن ينظر إليه بوصفه فعلاً إيجابياً على إطلاقه . إننا ندخل في مضمار لعبة اللغة - كما قلنا من قبل - فينضجنا ، بل نضج - في الغالب - لشروطها الخاصة ، بروح منا أو بدون روح . وليست هناك لغة خطاب يمكن أن توصف بأنها حيادية ؛ بلغة الخطاب - على تقارب بين بعضها وبعض - لغة متحيزة بالضرورة ، على نحو أو آخر . ولا بد أن يتأثر الروح الذى تحمله اللغة بهذه الخاصية فيها .

«إن اللغة - بحكم طبيعتها - متعمسة في حياة المجتمع اليومية ، بوصفها الروح المعنى لهذا المجتمع . ولا مفر من أن يكون هذا الروح متحازاً ومزيفاً false . ولما وسعنا أن نسمى هذا الروح أيدولوجياً ، عندما نمزج الأيدولوجيا بأنها فئة منظمة من الأفكار ، ثم تنظيمها وفقاً لوجهة نظر بعينها» (١٩) .

فالروح المتحاز أو المزيف - إذن - لا يتنجح إلا عن لغة متحيزة بحكم طبيعتها . وإن يبرهن هذه الحقيقة ما نلوه به على أنشأنا أحياناً عندما نزعم أن اللغة مجرد أداة للتواصل بين الناس ؛ وإننا إنما نستعملها مجرد أنها أدانتنا لتوصيل ما نريد من معلومات أو أفكار إلى الآخرين . وما أكثر ما نتحدث عن مشكلة التواصل عندما يكون الموضوع المطروح للمناقشة متعلقاً بكفاءة اللغة في خطاب ما ، فنقول إن اللغة في هذا الخطاب موصلة أو غير موصلة . ويتعلق هذا بصفة خاصة بأنواع الخطاب الأدبى المختلفة ، حين ننظر في مدى كفاءة لغة الكاتب أو الفيلسوف في توصيل رسالته . وما أكثر ما جردنا العملية اللغوية كلها في أركان ثلاثة : مرسول ، ومستقبل ، ورسالة . ويستفيض الكلام في هذا الجانب لدى البيهنيون الأوتال وغير البيهنيون ، وفي الدراسات المتعلقة بسيمولوجيا اللغة ، وقبل ذلك في إطار النقد الحديث ، الذى أصبح الكثير منه تقليدياً الآن ، وذلك عند الكلام عن توصيل الشاعر مثلاً لمتبره ، والكاتب الروائى لوجهة نظره .

ولاشك أن اللغة - بمعنى ما - أداة للتوصيل ، ولكنها ليست أداة حيادية بامتد .

«إن اللغة أداة التحكم بقرع ما هي أداة للتوصيل . وغاية فإن الصيغ اللغوية تسمح بكل الملتزم كما تسمح بتشويه . وبعبارة أخرى يمكن التأثير السوى في المجتمع وعلامه بالشيء على السواء ؛ أو لنقل إنه يمكن التأثير السوى فيهم (تضليلهم) في الوقت الذى يفترضون هم فيه أنهم يتلقون المعلومات . ومن هنا تعد اللغة ذات طبيعة أيديولوجية بمعنى آخر لهذه الكلمة ، أكثر متعلقاً بالسياسة ؛ إنها تتضمن التشويه المنتظم في خدمة المصالح الطبقية» (٢٠) .

ولكننا نكاد لا نلتفت إلى هذه الخاصية الثانية للغة ، خاصة التحكم ، في حين أنها ربما كانت - بمعنى ما - أعظم من الخاصية الأولى ؛ لأنها الخاصية التى يمكن أن تحسب التزيف عن طريقها . فإن كانت اللغة إذن تشكل روح الإنسان فإنها - بحكم طبيعتها - تزيفه كذلك ، دون أن ينى الإنسان - بطبيعة الحال - هذا التزيف (سرى كيف أنه عندما تكشف الإنسان عن هذا التزيف أو تكشف

٤ - ١ لكل لغة نظامها النحوي (وما يتبعه من أنظمة صرفية وصوتية وتركيبية) الذي يختلف قليلا أو كثيرا عن الأنظمة النحوية للغات الأخرى. من ذلك - مثلا - أن اللغة العربية تفضل أن يسبق الفعل فاعله ، فإمام الأمر يتعلق بفعل حدث في الماضي أو يحدث في الحاضر أو سيحدث في المستقبل ، مع أن منطق الأشياء يقول إن الفاعل قد يُوجد قبل الفعل . تقول : « كتب محمد درسه » ، فيسبق الفعل عمدا الفاعل ، مع أنه - أعني محمدا - كان موجودا قبل الكتابة . وكذلك الشأن في حالة المضارع والمستقبل . حقا إنك تستطيع أن تقول : « محمد كتب الدرس » ، لكنك عندئذ تكون كمن يغير شيء عن محمد نفسه ، كما تقول : « محمد تلميذ » . والسألة هنا ليست - كما قد يظن - مجرد عملية تقديم وتأخير تتم بصورة اختيارية صرف ، وإنما يتعلق الأمر بنسق من تصور الأشياء يحكم العلاقات بينها . والنسق الذي يؤثره البناء النحوي للجمل العربية يقيم الفعل على فاعله ، بما يشي بأن الأفعال - على مستوى الوجود - لا الفاعلين ، لها الأهمية الأولى . وهناك حالات يتعلو فيها قلب الجمل بحيث يتأخر الفعل عن فاعله ، وذلك - مثلا - عندما يكون الفعل للاستقبال والفاعل ضميرا مستترا (مستترح أبانها في الألف) سُمِّمه على الخروطوم) أو أسبا ظاهرا (ولسوف يطعيك ريك فترضى) . . الخ . وفي الإنجليزية والألمانية والفرنسية يقوم فعل الكينونة بين المبتدأ (أو الموضوع) والخبر (أو للمحصول) ليكون راعلة copula بينها ، حتى عندما تقول - وفي المصطلح - أ - في عالمي (أو كريت) All is dead ، حيث تثبت الصيغة النحوية الكينونة لفعل (الموضوع) ، وإن جاء الخبر (المحصول) ليؤخر مروه . ومع ذلك لا يسمح النظام النحوي في هذه اللغات مطلقا بالتأخر من هذه الرابطة . وفي اللغة العربية - على العكس - يرفض نظامها النحوي هذه الرابطة غالبا (ولا سبيل إلى الماشكة في أنها حلجت وجوبا أو أنها مقدرة) .

ولست هنا بعدد استقصاء النظام النحوي للربية أو غيرها ، أو حتى مجرد التعسف حول بعض شواهد هذا النظام ؛ فهذا أمر يطول شرحه ، ولكنني أريد أن أؤكد بعد جهد جهيد للحقيقة الكلية ، التي يفرها كريس وودج حين يلهان إلى أن « النحوي لغة ما مثل نظرية هذه اللغة فيما يتصل بالحقيقة الواقعة »^(٣٧) . وعلى الدرس النحوي فيما بعد أن يكشف لنا مصاديق هذه الحقيقة .

ومع ذلك يظل السؤال اللهم فيما يتعلق بالنظام النحوي اللغة فحسب ، بل بالنظم الصرفية والصرفية والتركيبية كذلك ، ألا وهو السؤال عن دوره في النظم في تقرير الخطاب . إننا قد نرشح في تحليل الخطاب بدنا من نظامه النحوي أو الصرفي - صعيدا - أو إن شئت هبوطا - إلى مستواه الدلالي وإلى أهدافه ومضاه . وهذا منطق مشروع ؛ أن نبدأ من الظاهر لكي ننسحب إلى الباطن . لكن القضية ليست هنا ؛ القضية تتعلق بمشبه الخطاب ، أو بالأحرى بعملية إنشائه . عند ذاك يبدو لنا أن الآلية معكوكة ؛ فليس من شأن منشئ الخطاب أن يشكل مقاصده الشكلية أولا ، وإنما يتخذ للكلم قراراته ، ويشكل مقاصده ، وفقا لما يتطلب من متلقي الخطاب أن يفعله أو يفره . بمعنى أنه يخطط للمعنى الكلاسيكي المنج أولا ، ثم يحوّه الدلالي المحدد ، ثم بعد ذلك يمنع هذا المحتوى صورة تركيبية

الترفيف له فإنه يتخذ موقفا وانفاسا للغة المتاحة ، باحثا - وما أعجب المغارقة ١ - عن لغة أخرى) .

والسؤال اللهم الآن هو : كيف تحقق اللغة ذاتها هذا الترفيف ؟

إننا حين نكتب فننا ترفيف . هذا صحيح . ولكننا حين نكتب أيضا فننا نعرف أننا نكتب ؛ أي أننا نصنع الترفيف بفننا . وهذا شيء يختلف كلية عما تنطوي عليه اللغة ذاتها من ترفيف . وهذا الجانب من الدراسة لم يزل القدر الكافي من الاهتمام الذي ينبغي له . والأمر هنا يتعلق بدلالات المهارات أكثر مما يتعلق بدلالات الألفاظ . وقد أورد « إنجيلكاتب » ما ذهب إليه « جكلر » من أن إسماعيل علم اللغة لموضوع الدلالة يرجع إلى سبين ، أحدهما يتعلق بإطنان اللغة والأخر بظاهرها . وبصفة عامة فإن الإمسك بالجانب المتعلق بمحتوى اللغة بصورة علمية هو أصعب من التعرف على الجانب المتضمن منها ، أي الجانب الذي يمثل في التعبير بصورة ملموسة ؛ فالوجهات التي تشمل على مستوى الدلالة أكثر كثيرا منها على مستوى النحو والصوتيات . ذلك بأن ما هنالك من صيغ نحوية وأشكال صوتية أقل مما هنالك من المعاني^(٣٨) .

وتقودنا هذه الملاحظة إلى حقيقة أن محتوى النص النحوي مراوغ بحيث يصعب ضبطه على نحو ما يصنع علم النحو أو علم الأصوات اللغوية . وأهم من هذا ملاحظة أن المعاني - على ضخامة حجمها - إنما تتحدد لغويا في عدد محدود نسبيا من الصيغ . وهذا ما يخلق مسافة كبيرة في بعض الحالات ، بين الصيغة النحوية والمحتوى الدلالي للعبارة .

ولابد لتوضيح هذا من التمثيل . فحين ننظر في صيغة بسيطة ومعدة للعبارة ، في جملة فعلية مثل قولنا : « استيقظ الطفل » ، وجملة فعلية أخرى مطابقة لها ، مثل : « انتعلقت صفارات الإنذار » - تتحدد أماننا العلاقة بين ركني كلتا الجملتين - من الناحية النحوية الصرف - بأنها العلاقة بين فعل وفاعله . ولكن من حيث الدلالة الحقيقية يبدو الأمر مختلفا ؛ فالطفل هو فاعل الاستيقاظ حقا ، ولكن صفارات الإنذار ليست - في حقيقة الأمر - فاعلة الإنذار . إنها لم تنطق من تلقاء نفسها ، بل لابد أن شخصها ما ينادي به إطلاقها هو الذي أطلقها . وعلى ذلك في أقرب إلى أن تكون - دلاليا - مفعولا بها من أن تكون فاعلا . وهكذا تعان الصيغة النحوية عن حالة الفاعلية ، في حين أنها تقصر - على المستوى الدلالي - حالة المفعولية .

لم يكذب من قال إن صفارات الإنذار قد انطلقت ، ولم ترواها نحن معه على الكلب حين صدقنا أنها انطلقت ، فلاكذب مستجنبة في اللغة ذاتها . وهذا ما يؤهل اللغة لترفيف الحقائق .

٤ - وتقودنا الملاحظة الأخيرة إلى التعرف على اللغة بوصفها نظاما عاما ينطوي على مجموعة من النظم للتكامل والتآزر . وكننا الحديث عندنا عن ثلاثة نظم تشكل في مجمرها هذا النظم العام :

- النظام النحوي (ويتدرج فيه النظام الصرفي والنظام الصرفي ونظام الجملة) .
- النظام الدلالي (ويتعلق بالألفاظ فيما يتعلق بالجميل) .
- النظام الوظيفي (أو ما يسمى بالنظام النظمي) .

وشكلية و صوتية خاصة^(٣٧) . وهذا وحده يمكننا أن نقول إن هذه النظم القرمية للغة لا تنفصل عن أهداف الخطاب ومقاصده العلمية .

٤ - ٢ - أما النظام الدلالي فيتمثل باللغة المقررة ، بوصفها البنية اللغوية الصغرى structure-micro التي تحمل معنى (من الواضح أن الصورة اللغوية المقررة لا يحمل معنى في ذاته) ، وبالجملة بوصفها البنية الكبرى macro-structure .

٤ - ٢ - ١ - وإذا كانت التجارب التي أجريت في مجال دراسة البنية المعقدة للغة تشير بوضوح - كما يذهب إلى ذلك إنجلكلاب - إلى أهمية العلاقات النحوية syntaktische relatione في تنظيم اللغة اللغوية في ذاكرة الإنسان ، فإنها تشير إلى أكثر من هذا ، فهي تشير بكل وضوح إلى البعد الذي يقوم به معنى الكلمة في تكوين الجملة^(٣٨) .

وصحيح أن لكل كلمة معنى ، ولكن الملاحظة العامة لمعناها تطرح هذا السؤال : وهل هذا المعنى ثابت في كل حالات استخدامها ؟ ألسنا نفضل حين نقول إن فلانا يتلاعب بالألفاظ أنه يتلاعب بمعانيها ؟ ولغيا بقره إنجلكلاب عن مدى ثبات معنى الكلمات ما يجب من هذا السؤال ، فهو يقول : « مع أنه ليس هناك معنى ثابت لكلمة ما في كل مرة تستخدم فيها ، نحن نلزمه أن يذهب إلى أن المعنى الذي تجسم في الألفاظ على شكل سماته متجسم بقدر كافي من الثبات لدى الأفراد ومن خلالهم ، ولا نعتبر قيام أي تواصل عن طريق اللغة ، بم يتعلق تجسيد مستخدم اللغة لسمات لفظها على كلمة معينها ؟ إن ما يتجسد في المعنى في كلمة معينها في موقف معين ، يتعلق - من جهة - بتاريخ تعلم الفرد للسمع ، وهل وجه المحصور الكلم ، ومن جهة أخرى يسبق الموقف المناسب ، الفعل وغير الفعل^(٣٩) . وهذا يلكرنا بما أوردناه من كلام جازن عن السياقات وكيف تمنح اللفظ معناه ، وكيف أننا نفهم هذا المعنى - أو للمعنى - من خلال هذه السياقات . (راجع ٣ - ١ - ١) .

وهكذا يستعنى اللفظ لنفسه حداً إلى من المعنى المشترك ، يضمن به الحد الأدنى من الفهم والتواصل ، ولكنه يسمح - أو نسمح نحن له - بقدر من حرية الحركة ، صامتاً خلا أوسع من المعنى . إننا لن نرتد - عندما نستمع إلى كلمة « كلب » في أن نستحضر في أذهاننا صورة ذلك الحيوان الذي شاهدناه في الخلاء أو في البيت أو في حديقة الحيوان أو في كتاب نتحدث عن الكلاب . . الخ . لكن المعنى الأخير الذي سنتركه لهذه الكلمة يتوقف على مجموع السياقات التي استخدمت فيها الكلمة ، التي تضمن حكماً ما ، أخلاقاً أو جالياً ، على هذا الحيوان . وفي هذا المستوى يكتب اللفظ قدرته أحياناً على المرونة . ولعل في هذا - مرة أخرى - حل السياق الذي يرد فيه .

٤ - ٢ - ٢ - ومن الواضح - كما يقرر كولن بيرز^(٤٠) - أنه من التبسيط المفرط النسخ - والمؤكد أنه إصانة لفكرات المتكلمين الإبداعية - افتراض أن التواصل بين (أ) و (ب) في اللغة الإنجليزية (مثلا) يرجع ببساطة إلى أن (أ) يتلقى كلمات إنجليزية معينها ، ها معنى بعينه ، وأن (ب) يدرج معنى كلمات (أ) ، ومن ثم يتلقى (ب) كلمات أخرى معينها لها معان معينها . . وهكذا . ولكن في قلب هذا

التبسيط المفرط تستقر حقيقة مهمة ، هي أنه إذا كان التواصل اللغوي يتنجس فلأن هناك أفراما . يضي هذه الأفرام بتضخم وجوعا والاتفاق حول ما تعنيه الكلمة . ولا يعني شيء من هذا إنكار أن المتكلمين رعا استخدموا الكلمة في مناسبة ، أو رعا استخدموها بشكل متصل ، لأداء معنى أوسع ، أو حل نحو استعاري ، ولكن لمجرد أن يؤكدوا أنه عند مستوى أساسي أو غير قائمة تالم فيها بينهم حول ما إذا كانت أفرام . إن المتكلمين باللغة الإنجليزية مثلا يهرفون بالحسن أن هناك علاقات معنوية بينهم بين أجزاء لفظهم . وفي الوقت الذي كثيرا ما يكون فيه المتكلمون على غير اتفاق تالم فيها بينهم حول ما إذا كانت هذه العلاقة المعنوية أو تلك قائمة أو غير قائمة بين مجموعتين من أجزاء اللغة الإنجليزية ، فإن هناك - على وجه العموم - اتفاقا عاما بينهم حول هذه العلاقات . وهذا معناه أن اللغة ، وهل الأنصص تلك الجوانب المتصلة منها بالمعنى ، تشكل نظاما مفرها conventional taxonomy وليس تصنيفاً مفرها conventional taxonomy .

٤ - ٢ - ٣ - لكن للمؤكد أن المعاني العرفية ليست هي ما يصادفنا على الدوام في كل خطاب لغوي . ولذلك يفرق هولبريت - وهو عبق في هذا - بين مستويين أو عطين من الاستخدام اللغوي : النمط الذي يسميه اللغة الصريحة steno-language (وهي اللغة ذات المعنى الصريح والدلالة المحددة) ، والنمط الذي يسميه اللغة المعبرة (على نحو ما يتمثل بدرجات متفاوتة في الشعر والسدين والأسطورة ، وفي لحظات من النثر الرائي ، كما يتمثل في الحديث اليومي) . لكن هذا التحديد لا يعني الانفصال التام بين هذين النمطين ، بل هما متكاملان ومتداخلان في الاستخدام اللغوي ، وهما - بهذه المثابة - حصيلة إلى أبعد حد لنوعين متكاملين من الحاجات الدلالية ، هما - على حد تعبيره - تحديد المعنى في وضوح بوصفه وسيلة للتواصل الكفء والمؤكد ، والتعبير الذي يبلغ أقصى درجات التشيع . ثم يضيف أنه « من المؤكد أن هذين النوعين ليسا دائما في صراع حقيقي ، فكثير من الأفكار اليومية ، التي نتجأ إلى توصيلها ، لا تنطوي من التشيع الوثيق الصلة بالموضوع إلا على قدر محدود . ولكن معايير وثيقة الصلة بالموضوع تتغير نتيجة للسياق ، والظرف ، والقصد^(٤١) .

عندئذ يمكن إجراء الموازنة على النحو التالي :

أولا فيما يتعلق بالألفاظ فإنها في اللغة الصريحة يقتصر دورها على المعنى المحدد . وعندئذ لا تعني كلمة « كلب » أكثر ما تعنيه على المستوى العرفي العام . أما في اللغة التعبيرية فاللفظ قادر على أن يجاوز حدود معناه العرفي .

وثانيا فيما يتعلق بالجملة فإنها في اللغة الصريحة تحمل علاقة بين مفرداتها ، تجمعها - ككل غير من الأجزاء - قابلة للتأكيد أو للإنكار ، وذلك حين نقول كلمة « الكلب معوى » . فكلمة « الكلب » معضرة لا تحتمل التأكيد أو الإنكار ، ولكن الجبر كله (الكلب معوى) يحتمل ذلك . وفي الجملة التعبيرية لا تتضح هذه الحدود الصارمة ، وإن كان من الممكن أحيانا إدراك قدر ما من التشابه بينها وبين الجملة في اللغة الصريحة ، من حيث قابليتها للتصديق أو الإنكار .

وبصرفنا لث هولبريت مثالا طريفا يوضح هذه الحالة الوسطى بين

ثم يظهر وضع جديد أشد اختلافا من سابقه على أيدي أبحاث مدرسة براغ اللغوية، وفي مقدمتهم جاكسون. ويختلف هذا الوضع عن الوضع الأول في أنه بعد اللغة العادية نفسها واحدة ضمن عدد من اللغات. وهذا المدد من اللغات يتكامل في مجموعة لغة واحدة، كاللغة الفرنسية مثلا أو اللغة الألمانية. ولما كان من شأن الدرس اللغوي أن يدرس هذه المجموعة من اللغات كلها، فإن مجالات الشعر قد صارت تمثل مجالا من مجالات هذا الدرس.

ولكن هناك من يفلتون هذه الأوضاع رأسا على عقب، حين يذهبون إلى « أن الشعر هو اللغة الأم للجنس البشري ». . . ويدعم هذا التوجه الموقف لثالث الجند، الذي يرجع إلى فسر، والذي يلحظ إلى أن اللغة الشعرية تستوعب اللغات الأخرى كلها. وهذا ماكنه « كوزيرو » حين ذهب إلى أنه قد صار من الواضع أن اللغة الشعرية ليست وجهها من وجوه استخدام اللغة، ولكنها الرفع بمعنى الكلمة، بوصفها تحقيقا لكل الإمكانيات اللغوية. ومن ثم تكون اللغات العادية والبوية والدرجية، وكذلك اللغات الفرعية الأخرى، فروعا على لغة الشعر الكتملة.

لكن جماعة « تل كل » Tel Quel، وخاصة كريستيا، قد أدخلت كذلك تعديلا على هذا الوضع، حين ذهبت إلى أن لغة الشعر لا يمكن استعمالها بشكل عادي كما هو الشأن في اللغات الأخرى، ولكن بوصفها معرضا لانهائية الشفرة اللغوية.

وتنفي الأوضاع الثلاثة الأولى إلى الأبعد بأن لابد أن يتقن اللغة أولا إتقاناً تاماً حتى يتمكن بعد هذا من استخدامها استخداما شعريا، وأن هذا الاستخدام الجند لا يتاح تحقيقه إلا على أيدي أفراد فهم خصوصيتهم هم الشعراء. أما سائر الناس فليهم - إذا صبح إدراجهم في هذا السياق - بمطوون القدرة على الاستقبال السلي. ففى حين تستطيع طائفة الشعراء استغلال إتقانها اللغة، يستطيع الآخرون أن يستقبلوا إنتاجهم في وقت فراغهم، أي منفصلا عن ممارستهم البوية. الأولون هم المبدعون، والآخرون هم المستهلكون.

وفي نهاية هذا العرض المركز للغة الشعر اللغويين المحدثين في دراسة الظاهرة اللغوية في مجال الشعر، يرضى كلوفر تلك الأوضاع كلها، من حيث إنها تطرح بديلا لا يمثل الحقيقة. ومن ثم فإنه لابد من الرجوع ترجع إلى وجوه مختلفة للظاهرة نفسها، ومن ثم فإنه لابد من الرجوع دائما إلى المصدر الأصل المشترك، على نحو ما يتبين - دون انقطاع - في التواصل البوي. في اللغة البوية يتضح لنا أن نظام اللغة المتعلمة لا يكف من التغير، تلبية لأهداف بعينها (وإن كان هذا التغير أيضا له نظامه)، وأن هذا التغير يصحب في الوقت نفسه مادة تستخدم في إنتاج إمكانات إشراية جديدة. ومن ثم ينبغي أن يتجه البحث إلى الكشف عن كل ما هو شعري، في الأظلة البسيطة التي تتحقق في التواصل البوي، من أجل إبراز نتائجها المركبة في مجال الشعر بذلك.

وأيما ما كان التصنيف الصحيح للغة الشعرية فإننا أميل - كما لعله اتضح منذ البداية - إلى الربط بينها وبين لغة ما قبل الأسطورة الكتملة (أي اللغة الاستمرارية المجازية) من جهة، وبين لغة الخطأ المعصوي من جهة أخرى (وهي - بطبيعة الحال - غير اللغة الصريحة). . . وتستطيع الآن أن تقول إن الخاصية الإيجابية لهذه الألفاظ

بجرد التقرير الغائب للتصديق والإنكار، والتصوير الذي لا يمثل هذا، وذلك عندما نذكر لخصيتنا أننا قضينا معه أسبوعا مائة، أو عندما نعلق على الجو فنقول « إن هذا اليوم جميل ». ففى هذه الحالة لا تكون منطوقين أنطوا كلاما في عتوى ما نقول، وإن كان في صيغة تأكيد. فهذه الملاحظات التي نبناها هي - على حد قوله - أشكال من الأساليب إلى حد ما في لعبة المحادثة، وإلها - من ثم - لا نرتدنا بالتعاسك التام فيها نعتقد. ثم يعود فيستدرك أن الأمر مع ذلك ليس مجرد أساليب؛ لأننا في الوقت الذي قد ننتق فيه بقوة على مزاجنا الجوب قدر كبير من الإهمال، لن نرغب في أن نتمتع بعبارة « يوم جميل » - ما لم يكن ذلك توكيا - في الوقت الذي يسقط فيه الطر مدرارا. ومن ثم فإنه في حين يقع ثقل التأكيد في هذه الملاحظات المعتادة شيئا ما فوق درجة الصفر، فإنه لن يبلغ حد التأكيد التام الذي نحمله جملة إخبارية مقصودة (مثل: نمت وودقيل على بعد عشرين ميلا)، أو التأكيد التعمد للقيمة ما (مثل: حله عسطة خضيبه) (32).

وهذا الشرح يفسر لنا ما يحدث في لغة الشعر. فلذلك أن لغة الشعر ليست من تلك النوع التقريري الذي يحاول أن يؤكد شيئا، والذي يقبل التصديق أو الإنكار. ولكنها كذلك ليست كلها من ذلك النوع التصويري، إذ يتخلل الجمل التصويرية فيها جل تبدو تقريرية، ولكن التقرير فيها من نوع « الجو جميل »، و« قضينا أسبوعا مائة »، ذلك النوع الذي يمثل الحالة الوسطى بين التقرير الصرف والتصوير الصرف، أي التقرير الذي يدهونها إلى شيء ما من التصديق أو الإنكار، ولكنه أقل من أن يكسب منا حالة الانطواء العقلي التام فيه.

وربما كان هذا التحليل أدق في تقرير لغة الشعر وتصنيفا تصنيفا باخذ في الحسبان حالتها اللغوية التي تؤكد الممارسة العملية. وهو أدق بالتأكيد من كل التعميمات الحسابية (33) التي ترى في لغة الشعر مستوى واحدا هو للمستوى التصويري الصرف، الاستعاري أو المجازي بصفة عامة.

٤ - ٢ - وقد ظفر الشعر في عصرنا الراهن بضائبة كثير من المشتغلين بالأسبوعية الحديثة من الأمريكيين والإنجليز، اللذين يشغلون إلى جانب ذلك الأسلوبية والبلاغة وجماليات الشعر، وذلك على أساس أن موضوع البحث الأكاديمي هو اللغة، وأن الشعر لغة، فهو يقع إذن في نطاق الألفاظ الخاصة بالدرس اللغوي. وقد وجد هذا الاتجاه له امتدادا في بلدان أخرى، منها فرنسا، وبخاصة في الدوائر التي تضم أولئك اللذين يتقبلوا الدرس اللغوي الأمريكي (عند هاريس Harris أولا ثم موشيه تشومسكي Chomsky) بكثير من الحماسة. ومن ثم عدت اللغة الشعرية لغة فرعية، شأنها شأن اللغات الفرعية الأخرى، التي تتحرك داخل إطار اللغة الطبيعية.

وبينها رولف كلوفر (34) إلى ما دخل على هذا الوضع من تعديل على أيدي بعض الأكاديميين، اللذين ذهبوا - متأثرين بأسلوبية بالي أو أثيرس Spitzer، وبالجماعات علماء الأدب - إلى أن اللغة الشعرية لغة فرعية على ما يسمى اللغة العادية. ويجرهم هذا الاتجاه يشمل في إفراءد الشعر عن لغات التواصل ذات الأهداف.

من النشاط اللغوي هي ما اصطلاحنا على تسميته بالتعبيرية، التي تظل عطفية بقدر وإن يكن يسيرا من التفكير القابل للتصديق أو الإنكار . ويبنى بعد ذلك أن هذه الخاصية التعبيرية تكون في هذه الأنماط هي الأغلب، حيث تتحدد للجملة وظائف أخرى يمحول عن تقرير الحقائق .

٤ - ٢ - ٥ ما إذا إذن عن طبيعة الجملة التعبيرية ؟

من السهل أن نقول الآن إنها ليست فحسب ما نعرفه من للمصطلح العربي بالجملة الإنشائية ؛ لأننا نقبل الآن فكرة أن الجملة تكون تعبيرية وإن لم تكن إنشائية صريحة ؛ بل أكثر من هذا تكون الجملة التقريرية نفسها (أو ما يسمى بالجملة الخبرية في المصطلح العربي) جملة تعبيرية في حالات معينة ، فيتحدد فيها (من الناحيتين الدلالية والوظيفية) ما يتحقق في الجملة الإنشائية الصريحة .

وقد وقف هوبيرت ^(١) على ما عند الوظائف التي رأى أن الجملة التعبيرية قبل إلى أن تؤدبها ، فرأى أنها تسمى هذه الوظائف من خلال نزعات متعارضة بأبعائها . وهناك ثلاث من هذه النزعات للمعارضة ، بدأ له أيها هي السالبة والجهرية على نحو خاص . فالجملة التعبيرية أميل - في رأيه - إلى أن تتضمن في آن واحد ولكن مع اختلاف في الدرجة - تتضمن التأكيد والسالبة ، والطلب (أو الوعد) ^(٢) والقبول ، والالتزام commitment والأسلية stylization .

٤ - ٢ - ٦ إن صيغ التأكيد العريضة ، التي نتناول فيها العالم ، تحتمل أن يكون فيها لحة تساؤل . وهذا راجع - عند هوبيرت - إلى أن هذه الصيغ التأكيدية تسمى الفوضى الجبرى للأشياء ، التي يقلت على الدوام من قيمة موقوتها . فإذا نحن قلنا مثلا جملة مثل : وخلق الله العالم ، فمن الممكن تأكيدها بطريقة تقريرية (دمجية) بوضعها بتقرير لا يمتثل أي وجه من وجود الاستفهام ؛ أو يمكن تأكيدها بتواضع على مناسب ، حين نقول إن التقرير والاستفهام يتجزآن في وحدة غير قابلة للانقسام ، كما هو الشأن في الوجهين للمحب والمفر للخط النحوي . ذلك بأن تأكيدها بوضعها جملة تقريرية صرفا يتضمن مائل : لقد كان هناك سؤال ، ولكن هذا السؤال قد أجيب عنه ، ومن ثم لم يعد هناك سؤال . لكن الأمر لا يكون على هذا النحو إلا إذا كانت جملة : وخلق الله العالم مفهومة أساسا ، أي إذا كانت كلمات « الله » ، وه الحقائق الأولى ، و « العالم » ، تحمل معنى نستطيع أن نلمسه وأن نقول - عبر التجربة - وهذا صحيح . ولما كانت هذه الجملة ، أي التأكيد الكفائي لفكرة عالمية لـtranscendental من غير طريق شواهد محددة من التجربة الإنسانية - ليس من الممكن احتمال حدوثها ، فإنه من المحال - بالتأمل - أن تكون جملة : وخلق الله العالم ، تقريريا صرفا . ومن ثم فإن تأكيدها في هذه الحالة هو من باب عداك النفس . ومن جهة أخرى يظل هناك تقرير يمكن الجملة ، والشخص للأمر لا يتنازل عن هذا العنصر التقريري ، ولكنه مع ذلك يمزج شيئا تقريريا بشيء استهوائي في موقف واحد ، هو بمثابة حرة بين فاعلة إجابية وتسؤال عتيق . فإذا نظرنا إلى الجملة من الناحية الدينية وجدنا أنها تستخدم أنماطا لاهوتية استخداما رمزيا ، للتعبير عن الوحدة الجبرية التي لا تنقسم ، بين للمعنى المكمل وما هو سرى غامض .

أما الثنائية التفاضلية الثانية ، ثنائية الطلب والقبول ، فثير عند هوبيرت مسألة التفكير التي تمليه الرغبة wishful thinking . وهو يبدأ من ملاحظة أن كل أشكال التفكير والكلام التعبيريين يبدو أنها تتضمن عنصرا إيجابيا ما ، كأن يكون أمرا ، إيجابيا ، في مثل قولنا : وينبغي أن يكون الأمر على هذا النحو ، أو يكون توسلا ضمينا ، أو رغبة مضمورة . وهو يسمى هذا العنصر بالعنصر النفعي pragmatic الذي وجدته وليم جيمس مثالا في كل حكم ، مسوا كان دينيا أو دنيويا ، وسواء كان مثاليا أو ماديا ، مادام هذا العنصر يحمل أي تقرير لحقيقة مجازة لفرائن التجربة المباشرة ، القابلة للتحقق الفوري . ولما كانت الأحكام الدينية تقدم هذه الحقائق العلوية المحررة ، فإنه لا سبيل إلى إنكار اشتغالها على العنصر النفعي . ولكن من لهم بالقدرة نفس أن نعرف أن العنصر النفعي لا يكون قط هو كل ما في الأمر . وهو يؤكد هذا التحفظ على أساس أنه إذا كان هذا العنصر فارضا نفسه بشكل مفرط فإن ما ينتج عنه عندئذ يكون خيالا وليس دينا . فلي الحكم المذيق بحيث - كما يقول - يقدم العنصر التسري - في مثل : ولكن الأمر هكذا ! - بدور عديد بكل دقة ، بوصفه تعبيرا عن الرولة لطريقة عامة بعينها في إدراك العالم وتفسيره ؛ وفي كل حالة خاصة يضيغ هذا العنصر لموقف القبول ، مهما كانت أسباب هذا القبول ومنطيقاته . إن جملة : الله موجود ، إذا كانت - كما يقول الكاتب - تمثل تأكيدها دينيا أسطوريا وليس مجرد فرض ميتافيزيقي ، فإنها تتضمن طليا لطريقة بعينها في رؤية العالم ، وإدعائها للالتزامات التي تستتبعها تلك الطريقة في الرؤية ^(٣) .

وهناك إضافة مهمة من الناحية الدلالية فيما يتعلق بثنائية الطلب والقبول أو الإذعان ، قلها هذه من التفكيرين المذيقين حين أجروا أولية ضمير المخاطب على ضمير الغالب . الأمر يتعلق في جوهره بالمعرفة الإنسانية التي تتاح لنا من خلال الحديث عن الغالب ، حيث تتمثل العلاقة أنا/أنا هو ، ومن خلال الحديث إلى للمخاطب ، حيث تتمثل العلاقة أنا/أنت . وعلى مستوى العلم تستخدم العلاقة الأولى بالضرورة ؛ إذ يتم رصد حقيقة الشيء عن طريق ما يقال عنه من تقرير . لكن هذه العلاقة لا تكون كافية في كل الأحوال ، بخاصة في الحالات التي تتعلق بعفرتنا بالآخرين ، حيث تصبح العلاقة الثانية ضرورية . ذلك بأن معرفتنا بهم إنما تتحقق وتنمو من خلال التفاعل المباشر معهم ، حيث تتحدث إليهم وستمع لحديثهم إليها .

وتتضح لنا أهمية العلاقة أنا/أنت في موقف الإنسان البدائي ، وكذلك في موقف الشاعر ، من الطبيعة ، حين يتجهان إليها بالسؤال عن أسرارها وقوانينها ، وحياء ومظاهرها وظواهرها من قوى خفية موهلة ، أو لعلها ومحركة ، وحين يستجيبان للإشارات التي تبديها كما لو كانت إجابات عن تساؤل لاهما . ولما طلب يوجه منها إليها هو في الوقت نفسه يتضمن قبولها .

وأما الثنائية الثالثة والأخيرة ، ثنائية الالتزام والأسلية ، فتتعلق بالمواقف التي تدعونا فيها الظروف إلى أن نتكلم فإذا بنا - بالضرورة - نقرر بعض الأشياء العامة في صيغ تبدو تأكيدية ، وإن كنا في حقيقة الأمر لم نعد إلى تأكيد عموما ، بل لعلنا لم نعدنا قضية نستغرق في دعمها كل طقوتنا . إن مقولته عندئذ هو في حقيقته استجابة لا تتطلب الموقف ، ولكنه في الوقت نفسه ليس لغوا أو مجرد براعة أسلوبية ؛ إذ

تكون عليه ، وما ينبغي عمله ، أو ما نعتزم نحن أن نعمل ، في موقف ما محتمل (هو الموقف الإيجابي في الغالب)^(٣٨) .

والتماساً مزيد من وضوح الفكرة تقدم النموذج التحليلي التالي :

لنتظر في جملة أبي نواس المشهورة : « دع عنك لومي فإن اللوم إغراء » . وواضح أن هذه الجملة الكبرى مركبة من جملتين صغريين متصلتين . ولتبدأ بالوقوف عند الجملة الصغرى الثانية : « اللوم إغراء » . للوضوح هنا هو اللوم ، أيها كان شكله أو طريقته . ويادام الكلام موجهاً في صدر الجملة الكبرى إلى المخاطب (دع عنك ..) فلا بد أن هذا المخاطب يعرف شكل اللوم وطريقته المقصودين في الجملة الصغرى الثانية (اللوم إغراء) . وسنقول «يعرف» فمعنى هذا أن هناك معلومة قديمة توضع بين يديه ، تتعلق بموضوع بعينه هو اللوم . وما دنا قد وصلنا إلى أن هناك معرفة قديمة متضمنة في كلمة « اللوم » في هذا السياق ، أي في هذا الموقف أو التصديق ، الذي يتحدث فيه الشارح إلى مخاطب بعينه (يفض النظر عن حضوره المستبعد في الموقف أو عدم حضوره ؛ فهذه مسألة أخرى) ، فلا بد أن نذكر أن هدف التشكُّل لا يكون مقصوراً على تقديم معلومة قديمة (إلا إذا كان قد قصد إلى تأكيد هذه المعلومة بصفة خاصة) ، بل هناك دائماً معلومة جديدة وراء كل خطاب (وحتماً يصبح تأكيد المعلومة القديمة نفسه هو الشيء الجديد في العبارة ، حين لا تكون هناك معلومة جديدة كل الجملة) . والمعلومة الجديدة هنا يحملها الخبر في الجملة الصغرى ، ويشتمل في لفظة « إغراء » .

والجملة هنا لا تشتمل في مجرد الإخبار عن الشيء المعروف — وهو اللوم — بإضافة حقيقة جديدة إليه ، بل بإضافة حقيقة (أو ما يعتقد التشكُّل الشارح أنه حقيقة) غير متوقعة ، أو هي — على الأقل — حقيقة ختارة من بين عدد من الحقائق الأخرى المحتملة ؛ فقد كان من الممكن أن يقول التشكُّل : « اللوم خير جيل » ، أو « اللوم مؤذي » ، أو « اللوم مفسد للموعدة » .. الخ . ولكن الحقيقة التي اختار التشكُّل الإخبار بها عن اللوم كانت مفاجئة ومدهشة ، بقدر ما انعكس اعتقاداً جديداً له خصوصته .

ومن الواضح هنا أن التشكُّل قد استطاع — من خلال الدلالة التي يحملها اللفظ — أن يؤدي وظيفة التبليغ من جهة ، حيث نقل إلى السامع معلومة ليست من قديم معلوماته ، وأن يحدث — من جهة أخرى — تغييراً في معرفة المستمع ، الذي يكتب هذه المعرفة الجديدة من خلال تفسيره للموقف الذي تثيره عن لفظة « إغراء » ، والذي هو التشكُّل من خلاله عن معرفته الخاصة ، الناشئة عن إدراكه خبر الموقف . وهذا التأثير الذي طرأ على معرفة السامع ، أو لنقل على موقفه ، لم يحدث إلا لأن الكلام «لوجه» إليه ، فيمل فعله — كما يقال — من خلال حاجة التأكيد التي تشمل العبارة كلها ؛ فلطرفة الجملة لن تكون مقصورة على موضوع «الإغراء» ، بل مستتبعة الجديدة في «الإغراء» على الموضوع الأصل كذلك ، وهو اللوم ، لتصبح الجملة كلها حاملة لمعلومة جديدة^(٣٩) ، أو لنقل حاملة لاعتقاد جديد .

لكن الجملة الصغرى الثانية غير منفصلة بطبيعة الحال عن الجملة الصغرى الأولى ، بل إنها ترتبط بها — نحويًا — بفعل التعليل أو فاعل السببية . وإذاً فالتأكيد الذي تضمنت الجملة الصغرى — على المستوى الوظيفي — هو تأكيد شارح للجملة الصغرى الأولى (دع عنك لومي

ما يزال له مصداقيته على مستوى الإخبار . ولتصور جزءاً من حوار بين شخصين تربط بينهما معرفة سابقة وإن كانت لا تترقى إلى مستوى الصداقة ، على النحو التالي :

(أ) سمعت كثيراً بالخبر لك الأخيرة . كان موقفك كريها .

(ب) شكراً ، هذا كرم منك .

(أ) أنت جدير بكل خير .

إن الكلام (أ) في مجموعه يشتمل على ثلاث جمل : في الأولى منها يقرر شعوراً شخصياً ؛ وفي الثانية يعلق على موقف ، وفي الثالثة يقرر حكماً عاماً في شأن (ب) . ويمكن ظاهراً هذه الجمل أن (أ) يؤكد فيها مجموعة من الأشياء ، تستند إلى قدر من الحقيقة ؛ لكنها — في الوقت نفسه — لا تدل على انخراط كامل فيها تطوى عليه من حقيقة ، وبخاصة بصورة واضحة في استجابة (ب) ؛ فجملة «أنت جدير بكل خير» ، التي تطوى على تعميم في الحكم ، يُمَلِّسُ (أ) من التماسك لحقيقة ما يعتقد في صاحب . إنها من ذلك النوع من الجمل التي تؤكد ولا تؤكد ، والتي لا نحملنا على التصديق ولكنها تنبئنا بشيء من التصديق . وهذا ما يتمكن بصورة واضحة في استجابة (ب) ؛ فجملة «أنت جدير بكل خير» ، وهذا الواسع نفسه . إنها لمية الحوار في موقف تؤسِّب فيه اللغة من أجل أن تقول ولا تقول ، أو من أجل أن تقول ما نعلمنا من أن تقول . وهذه هي خاصية الجملة التصويرية على نحو ما ترد في الخطاب اليومي وفي الشعر كذلك .

٤ — هذا لها يمتلئ بطبيعة الجملة والخاصية التصويرية فيها . فهاذا من أمثلتها العملية ، أو من وظيفتها ؟ من الواضح أن تقرير معنى جملة ما ليس هو نهاية المطاف بالنسبة للعملية اللغوية أو النشاط اللغوي ؛ فإزاء المعنى meaning شيء نسميه المقصد intention . وهذا ما عبر عنه برتراند رسل حين قال : « إذا قلت : انظر ! هناك ثوب » ، فلأنني لا أحاول بذلك أن أحدث لدى المستمع حركة بعينها فحسب ، ولكنني أقدم إليه كذلك دافعا إلى الحركة ، عن طريق وصف معلم من معالم البيئة . وفي حالة الكلام الروائي narrative speech يبدو الفرق بين « للمعنى » والأثر المقصود إليه أكثر جلاءً^(٤٠) . وهذا الأثر (سواء تعلق بالتأويل الواضح للمتكلم أو بتحقيق دون وضوح هذه التأويل له) هو ما يحقق البعد الوظيفي أو الهدف اللغوي للخطاب اللغوي .

والفكرة الأساسية للنتيجة تقول إننا عندما نتكلم في سياقات بعينها فإننا نؤدي أعمالاً اجتماعية بعينها . ومقاصد هذه الأعمال ، وكذلك تفسيرات هذه المقاصد من قبل المشاركين الآخرين في الحديث ، إنما تقوم أساساً على عناصر من المعرفة والعقيدة . وتتميز سياقات التواصل بأن هذه العناصر تختلف لدى التشكُّل عنها لدى السامع ، على الرغم من أنها تتداخل إلى حد كبير . وأن عناصر المعرفة لدى السامع تتغير في أثناء الحديث بصفة أساسية ، وفقاً لأهداف المتكلم . ومن المألوف أننا عندما نعد بشيء أو نقدم نصيحة فإننا نزيد من السامع أن يعرف أننا نريد أو نصنع . وهذه المعرفة هي نتيجة التفسير الصحيح للفعل المقصود إليه غير المتجسد ، كما أننا نريد من السامع — في الوقت نفسه — أن يعرف «الشيء» الذي نؤكد ، أو نعد به ، أو نصنع به ؛ أي أن يعرف الحالة على ما هي عليه ، وما نرغب نحن لما

تعرف مصطلحا جاعزا: لوصف هذا الطلب فإننا نسمح لأنفسنا بوصفه الآن - مبدئيا - بأنه طلب توجيهي .

وعلى الأنا أن نلاحظ شيئا يتعلق بينة الجملة الكبرى من جهة ، وبالتفسير الوظيفي أو البرهاني لها . فقد رأينا أن جملة « إغراء » جاءت في الترتيب التالية لجملة « د لومي » . ومع أنها كانت التالية فإن التركيز كان عليها ، لا لشيء إلا لأنها هي التي أعطت الجملة الأولى السابقة عليها معناها . ومن ثم تبدو لنا العلاقة معكوسة بالقياس إلى الحالات الأخرى ، التي يكون فيها ترتيب الجمل محققا لترتيب الحقائق التي تنقلها (كان يقول الفاعل مثلا : تناولت طعام الإفطار ، ثم خرجت إلى العمل - حيث يمكن أن تفسر الحقيقة الأولى للحقيقة الثانية ، وليس العكس - فلا يمكن أن يكون الخروج إلى العمل موضع التركيز ، أو المقسر لتناول طعام الإفطار) . ومعنى هذا أننا نستطيع أن نتكلم عن الترتيب العادي لأجزاء الجملة ، مفردة كانت أو مركبة ، والترتيب غير العادي لهذه الأجزاء . ففي الترتيب العادي تترادف مجموعة الحقائق وفقاً للنظم العامة السائدة في كل لغة ، وتلعب الدلالات الدور الأساسي (ولم لا نقول الحاسم) في تقرير الحقائق المطلوب نقلها إلى متلقي الخطاب . أما في الترتيب غير العادي لأجزاء الجملة فالأمر يجاوز الدلالات المباشرة إلى الوظيفية وإلى الهدف ، حيث يكون للمحول في هذا الترتيب عمل بؤرة التركيز ، وحيث يفسر التأكيد الذي تشتمل عليه هذه البؤرة في ضوء السياق الزماني والمكاني للواقعة أو الحالة ، وحيث تكون الوظيفة العملية لكل هذا لا مجرد إضافة معلومة إلى الخطاب ، بل إحداث تغيير جذري epistemic change (كما يسميه فشان ديك ^(١)) في موقف المخاطب . وهنا توضع في الحسبان رغبات المتكلم ومقاصده وأغراضه ، وكذلك رغبات المخاطب المعروفة وإهتماماته ومقاصده . ويتضح هنا أكثر ما يتضح في الجوارح ، عندما يكون الخطاب إجابة عن سؤال مثلا : فإن إهتمامات المخاطب وحاجاته تقرر النظام الذي يحكم الكلام في هذه الإجابة .

٥ - إن ما عرضناه له حتى الآن من تحليل للظاهرة اللغوية بوصفها نشاطا يقع في قلب العالم ، ويعود بجلونه إلى زمن الأسطورة أو ما قبل الأسطورة ، وفوق الإدراك والذاكرة من جهة ، والإطار الاجتماعي من جهة أخرى ، في تشكيلها وتشكيل الرسمى الإنسان عن طريقها ، ثم ما عرضناه له من نظمها الفرعية التي تشكل في مجموعها نظامها العام - كل ذلك كان بمثابة الإجابة عن سؤال ما نطرحه منذ البداية ، ولكنه كان مفهوما من عنوان الدراسة ، ألا وهو : ماذا تعني أبديولوجيا اللغة ؟ وليس ينبغي أن تعدد هذه الظاهرة نتيجة لتعلقها بفكر الإنسان وميوله وأفعاله ، وانبساطها أفعالي على مساحة المجتمع البشري ، ورأسا على مدى التاريخ البشري منذ أن وعي الإنسان ذاته والكون الذي يعيش فيه ، قد جعل هذه الظاهرة موضع الإهتمام والدراسة ، لا من جانب اللغويين والألسنيين فحسب ، بل من جانب علماء النفس والاجتماع والأنثروبولوجيا والفلسفة والتاريخ والفلكلور ، فضلا عن المشتغلين بالثقافة الأدبية ونظرية الأدب . ولا شك في أن كل نظام معرّف من هذه الأنظمة قد أسهم مع غيره في معالجة تجلية جانب أو أكثر من جوانب هذه الظاهرة ، حتى إن ما كتب عنها حتى قبل اليوم لا يمكن أن يفوق على مجرد الإلمام به حتى المعصبة أولو القرة . ومن ثم

« د لومي » . ولكن بأي معنى هو شارح ؟ ربما كان الأقرب أن نقول إنه يتعلق على الجملة الصغرى الأولى . ولكن التعليق هنا له وظيفة محددة ، هي حل المخاطب على المدلول عن موقفه الأول ، وهو موقف اللازم أي استبعاد موقف قدّم له ، وإحلال موقف جديد حله .

إن الجملة الصغرى الأولى قد سميت - دلاليا - في صورة طلبية ، ولكن الطلب في ذاته قد يكون له أكثر من وظيفة ؛ فقد يكون رجاء ، وقد يكون وعظا ، وقد يكون تحذيرا . الخ . وهو طلب ينطوي في الوقت نفسه على معرفة من المتكلم بموقف المخاطب ، وعلى تنبيه للمخاطب إلى أن المتكلم على معرفة بهذا الموقف . ولكن تحديد وظيفة هذا الطلب هنا نقل معناها لتعليق الشارح ، الذي يرد في الجملة الصغرى الثانية ، والذي يتمكّن على الجملة الصغرى الأولى .

ولنتظر الآن في فرض أن يكون الطلب هنا رجاء ، فإنه في هذه الحالة كان لابد أن يكون التعليق الشارح مؤكداً لمعنى الرجاء في هذا الطلب ، ولكان من المفروض عندئذ أن تكون الجملة الكلية هكذا : « د عنك لومي فإن اللوم يؤولي نفسه » . وكذلك الأمر لو فرضنا أن الطلب هنا كان وعظا ؛ فقد كان من المفروض عندئذ أن تكون هذه الجملة على هذا النحو : « د عنك لومي فلن تكسب من هذا شيئا » . وأخيرا فإننا إذا افترضنا أن هذا الطلب كان تحذيرا لكان المفروض أن تكون الجملة هكذا : « د عنك لومي أو أهلك » . وإذا فالأثر الذي يلحق بكتفى يسوّغ أن يكون الطلب رجاءا ؛ وإضفاء الجدرى يسوّغ أن يكون الطلب وعظا ، وتعرض للمخاطب خطر أن يفقد حياته يسوّغ أن يكون الطلب تحذيرا . ولكن من الواضح أن التفسير الشارح الذي استعمله المتكلم (الشارح) ، أو المعلومة الجديدة التي أضيفت إلى الخطاب ، يستدعيان تفسيراً آخر لدى المخاطب ، يجعل من الطلب شيئا خفيا من الرجاء والوعظ والتحذير .

إن الصورة الأولية تراسي أماننا على هذا النحو : د عنك لومي (الذي تعرفه وأعرفه) ؛ لأني أعرف (وأنت لا تعرف) أن اللوم إغراء . وحل هذا السياق الكلام معرّف في المحل الأول . ولكننا إذا تدبرنا للموقف في سبيله الاجتماعي تبين لنا أن اللوم فعل يستند إلى مفهوم اجتماعي ، يهدف إلى تغيير وضع مستحسن أو مستكره أو غير مرغوب فيه بمانه من الناحية الاجتماعية . واللوم عندئذ مؤسس على معرفة اجتماعية بما هو مستكره أو غير مرغوب فيه . وهذه المعرفة الاجتماعية هي ضرب من رؤية المجتمع للعالم (ولم لا نقول أبديولوجية؟) في تلك الظروف التي صاحبت فعل اللوم . ولكن المتكلم إذ يأخذ في الحسبان هذه الحقيقة (أو هذه الرؤية أو الأيديولوجيا) يتجه إلى إضفاءها وضروية تغييرها . للمخاطب إذن يريد أن يغير المتكلم باسم للمجتمع ، وللمتكلم يريد أن يغير المجتمع في شخص المخاطب . تغيير بغيره ، وجعل ضمني . ومن ثم يمكننا أن نقول إن صيغة الجملة الصغرى الأولى وإن كانت - دلاليا - تعني الطلب ، فإنها - من حيث الوظيفة البرهانية - وفي ضوء التحليل الكامل للجملة الكبرى - تستهدف تحريك المخاطب إلى تغيير موقفه ، والتوجه في مسار جديد بل معاكس لمساره الأول ، تحت تأثير الاعتقاد الجليد المؤكد من قبل المتكلم (اللوم إغراء) . ولأنا لا

مراحل هذه الممارسة ، هي التي هيأت للكاتب هنا هذا الوعي بالخطر الذي يمكن أن تؤول به اللغة بحكم سلوكياتنا (إذا ما اتفقت معه على أن لغة سلوكياتنا خاصة) . وهذا ما يصدروا إلى البحث عن النظم السلوكية للغة في تكييف الخطاب . وهو بحث طريف لا تنصع للمساحة المتاحة هنا لاستقصائه ، ويمكن أن يؤسس فرعاً فرعياً لى المشتغلين بوسمولوجيا اللغة .

ومن خلال هذه الممارسة - مرة أخرى - ينتبه يحمى حتى إلى بعض الأقوال كيف تبدو صالحة لكثرة دوراتها على اللسان ، في حين أن ما تعلمه من فكرة لا يكون إلا متاراً مزيفاً يخفى وراءه الفكرة الحقيقية التي كان القصد إليها . يتضح لنا هذا عندما يصف البسطاء من أهل القرية وما يكذبون من مشقات في سبيل الحصول على أرزاهم ، وقناعهم مع ذلك ، ثم يقول : « حاروا في فهم القدر ، وتعلموا أسباب الخلل ، وقالوا تسألهم : متى تنتهي المطامير ، وتتصلد الأسور ، ويستقيم للصروج ، ويعم السلام ؟ وهم مع ذلك صابرون ... إذا قالوا : إنها الأعمال بالنيات ، عنوا بها : إنها الأعمال بخواتمها ، وإذا لم تروجهوم مبتسمة أغلب الوقت لأفهامهم يضحكون في سرهم من الخبط والبهلوان والواظ والمهرج .. خيلها على الله ! »^(١٧)

من الطريف هنا أن ينتبه الكاتب إلى طريقة استخدام أهل القرية البسطاء للغة . إهم يفكرون في أشياء كونية ، أو قضايا كلية ضخمة ، كالقدر ، ونظام العالم ، والظلم ، والعدل والسلام ، لا يصلون من ذلك إلى شيء يعطونون إليه . ومع ذلك فهم يستعملون العبارة (إنها الأعمال بالنيات) ، ويردونها على سامع الآخرين ، فخرى بهم مستسلمون لأمر الواقع ، وأهم قدرون ، في حين أنهم أرادوا شيئاً مغايراً للغة لئلا يحمل من معنى ، ولما يفسرها به الآخرون ، إن عبارة (إنها الأعمال بالنيات) تحمل الحكم على الأشياء إلى التواهي ، إلى شيء غيبي لا يمكن الإنسكاح به (وفي هذا تكمن القدرة ويمكن الاستسلام) ، في حين تمتد العبارة الأخرى إلى الحكم على الأشياء بالنتائج للضرورة التي تتكشف أحوالها عنها .

هؤلاء الناس يتكلمون لغة ويظنون لغة أخرى ، يعلنون مهجاً في رؤية الأشياء والحكم عليها ، ويضمرون مهجاً آخر مبيتاً كلى المباشرة ؛ يشنون أبيولوجيا مبيتها ويفكرون أبيولوجيا التي يفتتنون بها . ولكن المهم في كل هذا أنهم يسلكون هذا السلوك على نحو عفوي ؛ فهم لا يعلمون صراحة ما يفعلون وما يقدرون ، وهم لا يفهمون أحد موازنة بين هذه الرؤية وتلك ؛ بل إهم لم يكن لهم أحد عور في صياغة هذه الفكرة أو تلك ؛ لأن العبارة التي يقولونها ، والعبارة الأخرى التي تستقر خلفها ، كلتاهما عبارة جاهزة من قبل ، وكلتاهما تحمل معناها وتتحرك به ، ولكن أحدهما - وهي الكلمة بالنسبة إلى السياق - زاحمت الأخرى وقرغت نفسها على استكسهم ، فخدعهم عن الحقيقة التي يريدون تقيدها ، وأتى ينطق بها لسان الحال . والذي كشف من هذه الحادثة هو الكاتب نفسه ، الذي يدرك جيدا أبعاد اللعبة .

ويبقى بعد ذلك أن نتوقف لحظة عند عبارة « خيلها على الله » في نهاية هذا النص . إنها تصلح - في ذلك السياق - أن تكون على لسان رايو القصبة نفسه ، كما تصلح أن تكون استئنافاً لموقف البسطاء من أهل القرية : الخبط والبهلوان والواظ والمهرج . وهي في ظاهرها

تصريح القضية الصعبة أمام كل من يعرض للغة هي قضية التهج : كيف يشتر طريقة وسط هذا الركام الضخم من الكتابات المفرقة والموزعة على شتى ضروب المعرفة الإنسانية . ولا يكون قليلاً من هذه الصعوبة إلا أن يكون هناك هدف واضح وعقد . وقد عرضنا هنا ما عرضنا بهدف أن نتفهم اللغة بوصفها أبيولوجيا في ذاتها (وهذا يختلف عما قد يلتبس به من النظر في لغة الأبيولوجيا ؛ ولا بأس في أن يكون هذا الجانب مشروع دراسة أخرى متكاملة لأبيولوجيا اللغة) .

وقد كان من الممكن أن نتوقف عند هذا اللدى ، لولا أننا ندرك جيداً أن هناك طائفة لا تنتمي إلى تلك الطوائف من المشتغلين بالعلوم الإنسانية ، يبنون الالتفات إلى ما نقول ، حتى وإن لم يكن فيما نقول ما يستند إلى تحليل علمي أو منطقي ، وأهم هؤلاء المشتغلين بالكلمة إبداعاً . وإحدى أنه قليلاً ما يلتفت إلى أقوال هؤلاء من أدائهم الإبداعية وهي اللغة ، وعن موقفهم منها ، مع أنهم أقرب الناس إليها ، وأكثرهم استجاساً بها ، ومعاتها لها .

٥ - ١ يقول يحمى حتى في معرض حديثه عن طريقته في الكتابة ، وكيف أنه لا يبدأ كتابة فصل جديد في الكتاب الذي يؤلفه إلا بعد أن يقرأ بعين الغريب كل ما سبقه كلمة كلمة : « ولله الفضيلة نفع آخر ؛ فإنها تعين على اصطصاد الألفاظ الكافية . وبعض الألفاظ طابع الطفيل (التأكيد من عند) ؛ تنسج في الكلام كأنها بذائع الغيرة ، توهم أنها غير لباس يصلح للمعنى ، في حين أنها تقسمه ، وتقلب جلد مزاحاً ، ومزاحاً مسجاةً ، فيقصها الكاتب ، وقد يله - بعد أن يرى من خداعها (التأكيد من عندني كذلك) - إلى الألفاظ الصادقة ، فتأني على استحياها »^(١٨) .

إن حديث الكاتب هنا - على الرغم من قصره - يلفتنا إلى مجموعة من الحقائق المهمة . فهو يمدشنا على طابع الألفاظ ، معناها منها تلك النوع الذي يسميه « الطفيل » . ويجرد إحساسه بأن للألفاظ طابع يصنع أمام حقيقة العلاقة بين منشي الخطاب ومفردات الخطاب . إن منشي الخطاب هنا يحمى بهذه المفردات كما لو كانت أفراداً من البشر ، يتفكرون في خصائص مبيتها ، ثم يمايزون بصفات تخصص كلا منهم . وقد شرح الكاتب سلوكيات ذلك النوع الطفيل - أهم الألفاظ - بأنه يتقدم مبيت الكلام ، ويواجم غيره من الألفاظ فيصبح ما كان أول ما يبرز ، ثم ينتهي بالخطاب إلى غير وجهته الأصلية الصحيحة ، بل إلى عكس وجهته ، كأن يقلب الجلد مزاحاً ، والمزاح مسجاةً . هذا في الوقت الذي تنسج فيه ألفاظ أخرى بالخليل ، فلا تتقدم إلا بعد أن يبدد الكاتب إليها يده ، ثم إنها تتقدم على استحياها . إنها الألفاظ الصادقة . والخلاصة أن الألفاظ ليست مجرد قوالب حيادية ، تنصاع لطلب المعنى الذي يريده صاحب الخطاب ، ولكنها مشحونة من قبل بالمعنى وطلال المعنى ، وقادرة على أن تحدد معشاهم الخطاب من المصنف الذي قصد إليه . وهي حين تنسج في خداعها فإنها تزيف الحقيقة . وما أكثر ما ينطوي الخطاب على التزييف والكذب ، نتيجة لضرورة الألفاظ الكاذبة ، التي تحسن خداع منشي الخطاب نفسه ، قبل أن تنسج - من خلاله - في فصول الآخرين فزيف معهم .

٥ - ٢ إن الممارسة العملية للخطاب ، للصعوبة بالشمس في

أشياء كثيرة عن طبيعة اللغة ، أفصحوا عنها في سياق الكتابة الأدبية نفسها ، بل لا يكاد يخلو واحد منهم من الوقوف في مواجهة صريحة معها . وسوف يكون من الطريف حقاً تأسيس نظرية في طبيعة اللغة ووظيفتها من خلال تحليل عينات كافية من تلك الأقوال - كذلك التي قدمنا منذ قليل نماذج لها في كتابات يحيى حقي . ولا يقل أهمية عن هذه المواقف القوية البيانات الأدبية التي أصدرها رواد المدارس والتيارات الأدبية عبر التاريخ ، وبخاصة في العصر الحديث ، كالمريزيين والسيراليين والدادين والعبيشين . إن هؤلاء جميعاً قد كونوا لأنفسهم - من خلال الممارسة - تصورات للغة ، تتواءم حيناً وتتقاطع حيناً ، ولكنها حرة أن تصدق جميعاً بالنسبة لموضوعها ، أعني أكثر الظواهر تعقيداً في حياة الإنسان . وما أكثر ما نفرأ لديهم من تمللهم من اللغة في صورتها المتاحة ، وكيف أنها تكبل عقولهم بقدر ما تستهوسم إليها ، وكيف أنها تقف حائلاً بين الإنسان والإنسان ، وبين الإنسان والعالم ، بما تحمله في أعماقها وأشكالها الجاهزة من استلاب لعقل الإنسان وروحه ، وكيف أنها مسكونة من اختراق الإنسان عن نفسه . وعن الآخرين ، وعن العالم . ولكن سيظل أي فرد على اللغة إنما يتحقق باللغة كذلك . وهذه - كما قلنا من قبل - هي المفارقة الكبرى .

عبارة تعني الإيمان بالقدر ، وتسليم الأمر كله للخالق ؛ ولكنها تعني كذلك أن ما يقدمه الخطيب واليهولان والواعظ والمهرج (إذا نحن تعاملنا مع هذه الألفاظ نفسها بدلالاتها الظاهرية) ليس إلا ضرباً من احتذاء والثاقب والبعث ؛ فهي رفض لسلكهم ، مستطين في عبادة مقبولة في ظاهرها ، بل تجري على الألسن كذلك جريان الميبرات الجاهزة . عندئذ لا يعود هذه العبارة أي ارتباط بدلالاتها الظاهرة على القادرة ، بل ربما كانت في حقيقتها رفضاً لهذه الدلالة . وهي بهذه الدلالة الجاهزة تصلح - في الوقت نفسه - لأن تكون تعليقاً للرأى نفسه ، يرد في موضعه من السياق . وعندئذ نتذكر ما قرره برتراند رسل (راجع ٤ - ٣) من فرق بين للمنى والأثر المقصود إليه . فالرأى يستعمل المبنى الجاهز للعبارة ، ولكنه يقصد إلى إثارة معنى آخر (ولا علاقة مطلقاً لهذا الضرب من الاستخدام بفكرة الكتابة أو الاستعارة) . وعبارة أخرى نقول إن اللغة هنا تؤكد قدرتها على تقديم الأيديولوجيا وتقيدها في آن واحد . وإذا كان ذلك التقييد غالباً على مستوى المنطق ذاته حاضر على مستوى السياق . وبعد ، فإن كثيراً من الممارسين للغة على صعيد الكتابة ، سواء كانوا كتاب مسرح أم روائيين أم شعراء ، قد علمتهم الممارسة الرائعة

أقوامش :

- (١٠) Kress & Hodge: op. cit., p. 1.
- (١١) Ibid., p. 13.
- (١٢) Loc. cit.
- (١٣) Ibid., p. 6.
- (١٤) Loc. cit.
- (١٥) Englekamp: op. cit., p. 76.
- (١٦) Kress & Hodge: op. cit., p. 7.
- (١٧) Teun A. Van Dijk: *Text and Context Explorations in the Semantics and Pragmatics of Discourse*. Longman, New York 1977, p. 196.
- (١٨) Englekamp: op. cit., S. 51.
- (١٩) Ibid., SS. 86-7.
- (٢٠) Colin Biggs: *In a Word, Meaning*. in David Crystal (ed.): *Linguistic Controversies*. Edward Arnold, London 1982, pp. 112-3.
- (٢١) Wheelwright: op. cit., p. 157.
- (٢٢) Ibid., pp. 165-6.
- (٢٣) يمثل هذا الاتجاه سامسون Sampson حيث يذهب إلى أننا جميعاً نستعمل اللغة استخدماً مجازياً في كل وقت ، وأن ما يصنع الشعراء هو أنهم يوظفون في هذا الاتجاه أكثر مما يصنع الفيلسوف . انظر : Biggs: op. cit., p. 114.
- (٢٤) Rolf Kloepper: *Poesik und Linguistik*. W. Fink Verlag, München 1975, SS. 27-32.
- (٢٥) انظر Wheelwright: op. cit., pp. 163-4.
- (٢٦) Ibid., p. 164.
- (٢٧) Bertrand Russell: *An Inquiry into Meaning and Truth*. Penguin Books 1962, p. 26.
- (٢٨) Van Dijk: op. cit., pp. 218-9.
- (٢٩) انظر للرجع السابق ، ص ٢٢١ ، حيث يقرر الكاتب أن فعل التأكيد في الجملة لا يقوم على أساس من الجزاء الخليل للمعاملة الجاهزة في الجملة فحسب ، بل على أساس من الجملة في مجموعها .
- (٣٠) السابق ، ص ٢٢٢ .
- (٣١) يحيى حقي : صبح للهم . الجزء المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧١ ، ص ٧٦ - ٧٧ .
- (٣٢) نفسه ، ص ٧٩ .
- (٣٣) راجع لاستقصاء هذه الفروض والنظريات :
- (٣٤) Wilson (R): *The Miraculous Birth of Language*. Guild Books 1941.
- (٣٥) Ernest Gellner: *Words and Things*. Penguin Books 1968, p. 26.
- (٣٦) Ibid., p. 27.
- (٣٧) Ibid., p. 22.
- (٣٨) Loc. cit.
- (٣٩) إرنست كاسنير : الدولة والأسطورة . الجزء المصرية العامة للكتاب ١٩٧٥ ، ص ٣٥ .
- (٤٠) Philip Wheelwright: *The Semantic Approach to Myth*. in Sebeok, T. A. (ed.): *Myth: a symposium*. Indiana Univ. Press, 1965 p. 156.
- (٤١) Ruthven (K.K): *Myth*. Methuen & Co., London 1976, p. 33.
- (٤٢) نفسه ، ص ٣٣ - ٣٤ .
- (٤٣) نفسه ، ص ٣٤ - ٣٥ .
- (٤٤) Rendar (Th. Critianzen): *Myth, Metaphor and Simile*. in Sebeok (ed.) op. cit., p. 66.
- (٤٥) وانظر أيضاً كاسنير : الدولة والأسطورة ، ص ٤٠ ، حيث يقرر أن المثل البدئي لم يكن يفهم التشبيه لها مجازياً ، وأنه كان ينظر إليها على أنها حقائق .
- (٤٦) Rendar: Ibid., p. 67.
- (٤٧) هناك مجال لفرضة موسعة لهذا المستوى من الاستخدام المجازي ، يمكن تأسيسها على كتاب والكتابات العامية مثلاً ، التي صنع أحد تيمور بلش . ط ١٩٧٠ .
- (٤٨) Wheelwright: op. cit., p. 159.
- (٤٩) Ibid., p. 163.
- (٥٠) Gunter Kress & Robert Hodge: *Language as Ideology*. R. & K. P. 1981, p. 5.
- (٥١) Loc. cit.
- (٥٢) Gellner: op. cit., p. 34.
- (٥٣) Johannes Englekamp: *Psycholinguistik*. Wilhelm Fink Verlag, München 1974, S. 60.

الأدب والأيدولوجيا

كماث أبوديب

١ - إذا قدر لدراسات ميشيل فوكو أن تظل لها قيمة باقية ، بعد أن يبدأ الجدل الذي أسندتها - وسيظل يجدها لزمين طويل آت - عمله ، فإن أحد جوانب هذه القيمة سيكون دون كبير شك كشفه الفقد لمعلاقات القوة ، والارتباط بين القوة والمعرفة ، ولآلية انتشار فاعلية السلطة عبر نسيج الحياة الاجتماعية ، من جهة ، وغير نسيج التكوين الفكر - نفس الإنسان الفرد في مجتمع ما ، من جهة أخرى . ويتضمن هذا الكشف مشوكة أساسية تكاد تسمع لنا بالقول بأن الأيدولوجيا - وهي تجميع ملازم لمعلاقات القوة ولاقتزان القوة بالمعرفة ، وإنتاج السلطة ، وممارسة السيطرة والهيمنة والتحكم - تتدخل في عفايا الوجود الإنساني ومطايبه ، كما يتبصم بوضوح على سطوحه المساء مجسدة سلطة طاغية هي سلطة الإنشاء .

وإذا كان لي أن أبالغ قليلاً في رصد أهمية فوكو ، فإني سأقترح أنه يحلو حقيقة باهرة : هي أنه حتى الهواء الذي نتنشه في نشاطنا البيولوجي الصرف مشبع بالأيدولوجيا .

ينبغي في قائمة في نقطة التقاء بين ما يفرضه ماركس من علاقة للبيئة الاقتصادية الإنتاجية بالقوة والسيطرة ، وارتباط القوة بالإنشاء (وذلك أمر غامض في حالته) فهو يمس المكونات التي تنتمي إلى البنية العليا بطريقة محددة : التنظيم القانوني والميتافيزيقي والدينية والأخلاقية والسياسية والفكرية - وهي تجميع عن نفسها إنشائياً - لكنه لا يستلهم هذا المصطلح لوصفها (وبين إلخاف فوكو الدلائل على إنصاف علاقة القوة بالمعرفة عن نفسها في الإنشاء) في جسد النصوص المنطوقة (مكتوبة أو شفوية) التي تنتجها الثقافة] . في نقطة الالتقاء ، بل التوحد . هذه يرسم المكون الأيدولوجي للثقافة والحياة الاجتماعية ، مختلف للنشأ في تصور ملين الفكرين ، لكنه موحد في عطف الفاعلية^(١) .

١ - ٢

ولقد أثارت أهمية هذه النقطة ، لكن على مستوى أقل شمولية ، فولوسيف حين أكد أن مشكلة العلاقة بين بنية الفاعلة والبنية العليا ، وهي إحدى المشكلات الأساسية في الماركسية، كما يقولها و ترتبط ارتباطاً وثيقاً بمسائل في فلسفة اللغة في عدد من النقاط حاسمة الأهمية . . . ويمكن أن نقيد إفادة كبيرة في إيجاد حلول لهذه المسائل ،

كنت قد أشرت في مجال آخر إلى أن جوهر عمل فوكو ، في النهاية ، هو أنه يحلو إلى درجة نادرة من التبلور الطيفية السياسية للحياة البشرية . وقد لا يكون بين اكتشافات الفكر النقدي الحديث ما يضاهي هذا الكشف في أهميته سوى كشف كارل ماركس السابق له للطبيعة الاقتصادية للحياة البشرية . وأود أن أعترف بأنني غير قادر في هذه اللحظة على بلورة علاقة محددة بين كشف ماركس لأقتصادية الوجود الإنساني وكشف فوكو لسياسة هذا الوجود . لكن يبدو لي بشكل غامض وحلمي ، تقريباً ، أن الثورة الفكرية المقبلة قد تكون تلك الثورة التي تستطيع أن تعيد المعادلة التي تتوحد بين هذين الكشفيين : أي بين اقتصادية الوجود البشري وسياسيته ، بين ماركس وفوكو ، على هذا الصعيد المحدد تماماً ، لا عن طريق كشف جليلة سببية بينهما ، كما يتم في عمل ماركس ، بل عن طريق كشف جليلة العلاقة بينهما ، ونقاط تقاطعها وانفراجهما ، والعوامل التي تصوغ كلا منها على حدة ، وتصوغ تشابكهما وتفاعلها أيضاً .

يبد أن الغموض الذي يحيط العلاقة القائمة بين هذين التصورين ليس مطلقاً في ذاته ، في مكان ما ، ملازم لتجلى وتخفى ؛ وحين أستطيع في لحظة صفاء فكري أن أقبض عليها كرمز خاطف فإنها

أو حتى في معالجتها معالجاة ذات درجة معقولة من العنق والتوسع... (٣٠). ويرفض فولستوف مفهوم البنية (الآلية الميكانيكية) بوصفه تفسيراً للطريقة التي تخضع بها بنية الفاصدة الأيديولوجية وتشكلها بها. وتستنتج دراسته قديراً كبيراً من العناية في مجال أكثر تخصصاً.

٢ - ٢

وإذا كان ماركس قد استخدم الأيديولوجيا بدلالات مختلفة (٣١) وعندها من حيث موقعها من المعرفة العلمية السلبية «وعياً زائفاً»، على حين استخدمها فوكو بدلالة شمولية وصفيّة ومحايدة غالباً، فإن عمل كلا المفكرين يقول في النهاية إلى تأكيد ميل الأيديولوجيا إلى الطغيان على مستوى الفكر والإفصاح في النشاط الثقافي الإنسان (بوصفه نشاطاً فكرياً ومادياً أو عقلياً في آن واحد).

والحقيقة الملتفة - البسيطة لكشفها - هي أن كل إفصاح في التشكيل الثقافي يفيض في بؤرة أيديولوجية، وأن الفرق الذي يقوم بين إفصاح وآخر هو فرق، أولاً، في درجة التجل لا في الانبثاق من بؤرة أيديولوجية أو عدم الانبثاق عنها؛ وثانياً في تجسدها لسيطرة طبقة حاكمة (ماركس)، أو عدم تجسدها لهن هذه الطبقة (فوكو) ليس صريحاً في حديثه حول هذه النقطة، لكنه - ضمنياً - يؤمن بشمولية الأيديولوجيا لكل أشكال السلطة)، وفي كونها تغييراً زائفاً يجب إدراك الحقيقة العلمية (ماركس)، أو كونها تغييراً عن امتلاك للسلطة، وممارسة لها، غير قابلين للوصف بالزيف أو البصحة.

٣

وعلى حين غلب استخدام مفهوم الأيديولوجيا في التراث الماركسي ضمن أطر عريضة أو واسعة عامة (أي ضمن الأطر التي يبرز فيها دور المادية أو المضطدات الواسعة في التنظيم الاجتماعي)، فإنه في التراث الكتابي الذي خلفته الثورة الفكرية المعاصرة واحد من أكثر المصطلحات شيعاً (أحياناً بوصفه مجرد مصطلح فحسب دون دلالة دقيقة واضحة)، كما أنه من أشد المقامير بروزاً في عمليات التحليل: من دراسة اللغز إلى دراسة فن الطبخ، ومن الحديث عن الثورة الصينية إلى الحديث عن صناعة السينما الإيطالية، ومن مناقشة هندسة بناء مركز بومبيدو في باريس إلى مناقشة طريقة تصنيف قاتل الـ punk لشعرهم في شوارع نيويورك واكسفورد، ومن بحث المعرفة بين الغامض [العالم الخفي] (الثالث)، والمركز (الغرب النامي) (٣٢) على مستويات السياسة والاقتصاد والفكر، إلى الحديث عن علاقة تلميذ الصف الأول، الذي يُلقن تقييداً عن الملك أو رئيس الجمهورية، في مدرسة ما في قرية عربية، بالسلطة في تجلياتها الصريحة على رأس الحرم الاجتماعي، وفي تجلياتها الخفية في سلطة الإنشاء المُلقن. في ضوء ذلك كله يبدو أن نمة إمكانية للإسهام بشكل مبدئي في تحديد سمة جوهرية للحياة البشرية تنسرح عن سمتها الآخرين: اقتصاديتها وسياسيتها، وتبادل معها التأثير والتأثر، كما كشفها ماركس وفوكو، هي أن الحياة البشرية في خفيها وجليها حياة أيديولوجية. بيد أنني أطلق هذه الصفة في سياق مقارن، أود أن

أشير إلى أنني لا أدعي الآن للطبيعة الأيديولوجية للموجود الإنساني دوراً متافسداً في تأكيدها على صياغة البنى الاجتماعية وعلى التطور التاريخي للمجتمعات البشرية. للدور الذي يتسببه ماركس في الاقتصادية الموجود (البشري)، بل أعقد المقارنة على مستوى طغيان السمة، وجبروتها في الحياة الإنسانية، وشيولية تأثيرها على الإفصاح الثقافي بشكل خاص، أو على مستوى التصورات والتخالف المواقف، بشكل عام، مع أننا الآن - في الواقع - في وضع يسمح لنا بتقدير أهمية تأثير الأيديولوجيا على الحياة الاقتصادية نفسها بسبب إنجازات الماركسية على وجه الخصوص كما يلاحظ بوتومور (٣٣)، فالتغيرات التي حصلت في روسيا والصين كانت أيديولوجية أولاً ثم اقتصادية ثانياً، ووصول طبقة جديدة إلى الحكم لم يتم نتيجة للتغيرات الاقتصادية بل للتغير الأيديولوجي.

وفي الوقت نفسه تكشف لنا المجتمعات التقليدية كالحند والعالم العربي مدى التأثير العميق للأيديولوجيا على الحياة الاقتصادية.

وأود أن أشير إلى أنني أطلق هذه الصفة وأنا أعني تماماً طغيان دعوى (زائفة دون شك) في الثقافة الغربية المعاصرة بشكل خاص بأننا نعيش الآن في عصر ما بعد - الأيديولوجية (Post-Idological)، بعد أن كان «دليل بل» قد أعلن في عبارة معروفة له «نهاية الأيديولوجيا» (٣٤) في أوائل الستينيات، وحاول باحثون من نمط تأسيس علوم إنسانية جديدة تقوم على أسس مغايرة للفلسفات الكبرى، «الطوباوية»، كما سموا (٣٥)، بل إن هذه العلوم ذاتها تمثل موقفاً أيديولوجياً يتناهى دالة الليبرالية في وجه المذهب الاجتماعي في الفكر العالي. ولقد حُرر عدد كبير من الباحثين ضمن هذه الثقافة الغربية نفسها، من رفضهم الحاد أو اللطيف، لهذه الدعوى. ومن بين أصحاب التغيرات الطفيفة نسبياً بوتومور، الذي يقول «حتى في عصرنا الذي يزعم أنه عصر ما بعد الأيديولوجيا، لا يمكن النظر إلى مفهوم النخب بوصفه تشكيلاً عملياً محضاً؛ ذلك بأن كل نظرية، أو تصور لمعلم اجتماعي لها قوتها الأيديولوجية نتيجة لتأثيرها على أفكار البشر وأفعالهم في حياتهم اليومية» (٣٦).

كما جلا تطور العلوم الإنسانية خلال ربع القرن الأخير، زيف دعوى نهاية الأيديولوجيا التي تتجلى في عودة النظريات الكبرى إلى الطغيان على العلوم الإنسانية، منتظمة في أعمال مفكرين من مثل ألتوسير وفوكو وكوتن وهابرماس وجمادار وليفيت شتراوس، وآخرين غيرهم (٣٧).

٤

يبدأ رولان بارت مقالة شبة مجهولة (٣٨) بحارة تكشف إلى أي مدى طغى تصور كون القاطعات الدلالية والنشاط الثقافي تابعين من بؤرة أيديولوجية. وثالث عبارته هذه في معرض مناقشته مؤلف موسيقي هو شومان، ومحاولة تحليل شبيته في ألمانيا وانعدام الحماسة لعمله في فرنسا؛ أي في معرض يبدو برتاً من سمة الأيديولوجيا، وأقل قابلية لأن يثير في ذهن - بطريقة مباشرة - أي ارتباطات تتعلق بها. يقول بارت:

«إن شومان - بشكل عام - مؤلف لليبانو، واليبانو بوصفه آلة اجتماعية (وكل آلة موسيقية من المود إلى البوق (الساكسفون)

لغوية الوجود/أبديولوجية

- ٥ -

بين السمات الثلاث للوجود الإنسان التي ذكرتها قبل قليل ، وخلفها ، تكمن سمة رابعة ، تنتشر ، سمة قد تكون أكثر إلتزاماً للاهتمام والشيقة في آن واحد : هي لغوية . الحيلة الإنسانية حيلة لغوية : فهي كونه بالانفصالية ، لا تستطيع أن تكون كذلك إلا باللغة ، وفي كونه سياسية لا تستطيع أن تكون كذلك إلا باللغة ، ولذا بدأ أن لغة أبديولوجية لا يمكن أن تكون كذلك إلا في اللغة ، ولذا بدأ أن لغة تمارضاً بين الانفصالية الوجودية ولغويتها ، ورأى البعض تمارضاً بين الفعل والكلمة ، كما رآه تروتسكي الذي وصف التشكيلين الروس بأنهم أتباع القديس يوحنا ، وأنهم يؤمنون بأنه : « في البدء كان الكلمة » ، أما نحن ، كما يقول ترويسكي « فإنا نؤمن بأنه في البدء كان الفعل » ثم تبنت الكلمة خلال مسيرتنا له (١٨) ، فإن هذا التمارض ليس إلا تمارضاً وهمياً . ونحن الآن أكثر معرفة من أن تفصل بين القول والفعل ، من جهة ، وبين أن نرى تمارضاً بينهما ، حتى لو فصلنا بينهما من جهة أخرى . (وبعد عمل جراحتي في لفظة للممارسة "praxis" حسب علمنا كثيراً حتى القيام بهذا الفعل ، إلا تبسيطاً ولاغراض دراسية (١٩) .

من هذا الإدراك للغوية الوجودية يتروى أيضاً إدراك أبديولوجية : لأن اللغة شرط كبرى لأبديولوجية الأول وشرط تحقيقها ، فلا أبديولوجيا دون لغة . ولقد أدرك ذلك البشر ، ابتداء من التوراة على الأقل ، « في البدء كان الكلمة » ، إلى الفلسفة المعاصرة . فقد عبر فيتجنشتاين عن هذا الإدراك بقوله : إن حدود علمي هي حدود لغتي . كما عبر عنه سارتر بقوله إن اللغة هي فضاء يمكن فيه « وليست شيئاً داخل اللغة » ، بل هي « شيء خارج فضاء أعيش فيه » (٢٠) ، ومثل هلمين الإيرواين - لكن على مستوى مشابه - الإدراك الثنائي للتمثل في أن أول « فعل » أمر به الرسول ، معلناً بداية الوحي والعمل هو : « اقرأ » أي « فعل » متعلق باللغة « والكلمة بالكلمات » وهذا الفعل نفسه يتم في إطار اللغة بشكل كل : فالقراءة هي « باسم » ريك ، (والتسمية فعل لغوي) ، ومرتبطة بفعل الرب « الذي خلق » . وه فعل « الخلق معجزة الخلق ، ووجهها الآخر « علم » الإنسان « بالفعل » . فلخلق من لا شيء « خلق الإنسان من خلق » مقرون تماماً باللغة : « علم » الإنسان « بالفعل » وموضوعه على المستوى نفسه الذي توضحه في علمه .

الأبديولوجيا إذن ولغوية ومثاقفة اللغة ، ولقد ناقش فلويسوف هذه العلاقة الوجودية بينهما متناقضة عميقة مفصلة ، خلص فيها إلى نتائج بعيدة الأهمية في دراسة اللغوسم : أبرزها ، من وجهة نظر البحث الحالي ، أن اللغة هي للجدد الأبديولوجي الكامل ، وأن الأبديولوجيا لا يمكن أن تفصل عن الحقيقة اللغوية للاملاء (٢١) ، وأن كل عمل أبديولوجي هو مجال موحّد كل منسحب بتركيبه وتكوينه كله لأي تغيير في القابعة ، وأخيراً أن الصلات شديدة « التصيد » بين القاعدة والبنية العليا ، التي تتطلب قدراً ضخماً من المادة للغوئية الأولية لمتانقتها ، يمكن أن تضاه إلى درجة عالية عبر ما يسميه « مادة الكلمة » . وسأعود إلى هذه الدراسة بعد قليل .

تتضمن أبديولوجيا) قد تعرض خلال قرن من الزمان لتطور تاريخي كان هومان ضميمته (٢٢) .

ويبدو عمل بارت تربة خصبة لاجتهاد ثمار طغيان تصور أبديولوجيا الحيلة البشرية على الفكر المعاصر . فالقوم يتخلل هذا العمل من الله إلى ياته ، ولا يخفى منه حتى في أكثر نصوعي بارت ميلا إلى الانجاء إلى التمثل الذاتي الصرّف للكتابة ، كما يبرز مثلاً في كتابه « لغة النص » .

ففي معرض آخر بعيد هو أيضاً عن للمعادلات السياسية والاقتصادية والثقافية المربضة التي ألفنا ظهور مفهوم الأبديولوجيا فيها ، يتجلى بارت من وجه جزئي من وجه النشاط الثقافي واصفاً إليه في إطار مفهوم الأبديولوجيا . ما هو ذا بارت يتأمل : « إن منعة النص لا تفضل أبديولوجيا معينة على أخرى ، ومع ذلك فإن هذه المنفعة لا تنبع من الميراثية بل من التشديد : إن النص وقراءته متضمنان ، وما يتم التقلب عليه هو الوحدة الأخلاقية التي يطالب بها المجتمع كل إنتاج إنساني ، ونحن نقرأ نص (لمعة) كما نطعن ذبيابة (طائرة) في فضاء معرفي بالمتعلقات مفاجئة حاسمة بصورة خادعة متجولة ولا مجدبة ، وتنبئ الأبديولوجيات فوق النص وقراءته كما تميز حرة الشعور بالهجل فوق الوجه ... » (٢٣) .

ومثل هذه الطريقة أيضاً ، وفي سياق قد يكون آخر ما تنوقه فيه بروز فكرة الأبديولوجيا ، يملأ كلود ليفي - شتراوس على الدراسات الأنثروبولوجية السابقة لعمله ، من جهة موقفها من العلاقة بين الأسطورة والمفلس بقوله :

« من لا يثق في الميثوس - ميثوساً أبديولوجياً وليس بربل ولكن دريسو - عذ عليه الانجتماع والأنثروبولوجيا ... الأسطورة والمفلس ، شيئين متبادلين على مستوى غناء الواحد منها من الآخر . ويرى بعض هؤلاء المفكرين في كل أسطورة الأساطير الأبديولوجي لفلس من المفلس بميثوس يكون غرض الأسطورة هو توفير أساس (يقدم عليه) المفلس » (٢٤) . (التأكيد من عندي) .

وجند كتاب أكل شائاً ، تقع على رؤية للأبديولوجيا كمنة في جزليات لغوية صلبة : في طغى الكتابة سهولة وصعوبة ، ففردريك جسن ، مثلاً ، يرد اعتراضاً (متوهاً) عند الفكري الأمريكي على صعوبة كتابات أودون ، بالقول بأن هذه الصعوبة هائلة ، وأنها تقف نقباً للكتابة الأمريكية السهلة على مستوى أبديولوجي . وهو يرى أن سهولة الكتابة تلي لتدفع الفكري أبديولوجيا ، وتزعم بأن اللغة لا تستحق التفكير فيها ، وأنها تسمح له بالالتحاق على السطح (٢٥)

وبطريقة محاكاة (أكثر شمولية) ، نرى كتاباً يستخلصون الأبديولوجيا لوصف نظام فكري اجتماعي بأكمله ، فيضحت لينين مثلاً ، من « الاشتراكية بروسفها أبديولوجيا الصراع لدى الطبقة العاملة » (٢٦) ، أرولف متابع تحليل متكامل ، فيضحت هنري لوفغر من « أبديولوجيا البنية » (٢٧) ، بل إن كتاباً آخرين ليصفون ديناً بأكمله بأنّه أبديولوجيا (٢٨) .

الأدب فعل لغوي . حين نترك هذه الحقيقة البسيطة ، ونبدأ في استراء منظوماتنا لنترك ، بشكل حاسم ، أن الأصب فعل في فضاء أيديولوجي ، بل نترك ما هو أبعد أهمية من ذلك بكثير : لأن الأصب عمل وجهه المخصوص فعل لغوي فهو في الآن نفسه ، فعل أيديولوجي . وكما أن الأدب فعل لغوي فإنه كذلك فعل اختيار مستمر .

وإذا كان عمل توماس كرون من « بنية الثورات العلمية » - وهو عنوان كتاب مهم له - يملأ في نهاية المطاف حقيقة أنه ليس ثمة حفاظات مستقلة عن النظريات التي غلبها حولها ، ونتيجة لذلك فليس ثمة من طريقة واحدة لرؤية العالم . وتصنفه وشرحه ينبغي على جميع الماثلين أن يقبلوها ، فإن تطور العلوم الإنسانية خلال العشرين سنة السابقة يظهر أن كل اختيار هو صدى عن « موقع » . ونحن النادر أن يوجد موقع في النشاط الثقافي الإنساني دون أن يكون موقعاً أيديولوجياً ، أو صداراً عن تكوين أيديولوجي . وليس في نقى هنا أن أحصر عملية الاختيار ، والوجود في « موقع » بالكتابة . غير أن الكتابة هي من بين أعمال الاختيار ، أكثرها اتصالاً بشعورين معقدين من مستويات الذات ، وأكثرها تعبيراً عنها ، وهما الوعي - اللغة من جهة ، ووجوده الفكري - الجماعي ، من جهة أخرى . وكل كتابة هي لحظة اقتران فليمن الوجوديين وفليمن المستويين ، لحظة تشكل بطرق لا مجال لتناقضها الآن ، بيد أن من أهمها كون الكتابة تستخدم وسيلة أداء أو وسيطاً (medium) جماعياً (اللفظ) من أجل تجسيد تجربة أو ممارسة فردية (وجود للفرد في العالم وفاعلية فيه) ، وكونها سبباً إلى أن تخلق ضمن الجماعي ، وصورة ، ووه ، حيزاً فردياً للمعيشة - المديد . ولعل المقارنة في ذلك أن تتمثل في صورتي الحادثة من سنق الإبداع والمديد نفسها ، اللتين تتدخلان بوصفهما أكثر خصائص المعيشة (الفرد) فردية وخصوصية : ذلك بأن المديد على وجه التحديد ، ليس مبدعاً إلا بالقياس إلى تشكل جماعي لثرات مستقر ، وأن الإبداع عملية لا تمتلك هوية مستقلة ، معزولة ، ومطلقة ، بل تشتت كونيتها من علاقاتها بما أصبح قرأناً جاعهاً مشكلاً^(١٧) .

من جهة أخرى - كما ذكرت قبل قليل - فإن كل كتابة هي فعل لغوي ، والفعل اللغوي في كل أبعاده فعل اجتماعي ، وللملك فإنه فعل أيديولوجي . (راجعقرة ٨ تفصيل هذه النقطة) . ويتضمن هذا المبدأ القول بأننا من أجل أن نفهم علاقة الأدب بالأيديولوجيا ، ينبغي أن نتطرق من فهم حقيقة العلاقة بالغة الأيديولوجيا ، لا من حيث إن اللغة هي مجموعة من العلامات فحسب (والعلامات في حد ذاتها ذوات أيديولوجية) ، بل من حيث هي أيضاً إنشاء - جسد (أو كتلة) من التصوص المطلوبة والمكتوبة (ومن التصوص القابلة لأن تتلق وتكتب) . ولا يمكن التجانس الذي - يمكن داخله - هذا الإنشاء إلا أن ينص ما فيه وبطلة ، يزعم أن هذا قد يكون على درجات متفاوتة نسبية . من هنا فإن إدراكنا لكون النص الأدي فضلاً لغوياً لا يتناقض - كما قد يبدو للمنظر السطحي المشكك بتأثير الوله التجنيز للمفسرين والموضوعات المرضية - قولنا إن النص أيديولوجي ؛ بل إنه ليس به أعمق أصقعه ويزر الجلود التي تكونه .

فالقطة هي التجسد الأول للأيديولوجيا بين أشكال النشاط الإنساني المختلفة .

٧ -

لن أبدأ ، مبدئياً ، من أجل اكتساب المكون الأيديولوجي في الكتابة ، إلى نصوص أدبية متميزة ، بل سأجأ إلى نص عادي إلى حد بعيد ، لا هوية له ؛ يرد في كتاب مدرسي . وتكليف كتاب مدرسي نموذج باهر لممارسة السلطة : ذلك أنه يستند إلى أنظمة الضوابط والقوانين والتصورات ويتعمد بها ، ويبرع عنها ، أي أنه يستند إلى تلك الأنظمة التي أصبح جميع ما يرى فيها تجسيدات ثقافته السائدة الرسمية وشرعيتها . ولغة الكتابة المدرسية هي ، لهذا السبب ، لغة سلطوية محضه تماماً بالأيديولوجيا . والنص الذي اختاره هو نص موضوع لطلبة الصف الابتدائي الذين يتعلمون القراءة ، وهو بعنوان « عمل التنظيمات » :

« رأيت هند وجلاً يتكفّف الشارع فسالت أمها : من هذا يا أمي ؟ قالت أمها : هذا عمل التنظيمات يا هند . إنه رجل نشيط ، يستفظ كل صباح ، يكس الشارع ، ويجمع القمامة ، ويضعها في صندوق مغلق عوفاً من الدباب الذي يحمل الأمراض . عمل التنظيمات يحافظ على صحتنا ، ويعمل المدينة نظيفة . قالت هند : وأنا أحافظ على النظافة فلا أؤرّس شيئاً في الطريق »^(١٨) . من أجل هنا أن منظور المعايير ، والرؤية التي يبرع عنها النص لعمل التنظيمات ، منظور رؤوية أيديولوجية تماماً ، وهما يكشفان عن أيديولوجيا محددة في تناولها ، ليس لعمل التنظيمات في حد ذاته فحسب ، بل في تناولها له بما هو حضوري طبقة اجتماعية أيضاً ؛ طبقة تحمل مركزاً محدداً في جهاز التنظيم السياسي للجمعية ، أي أنها أيديولوجيا ذات رؤية طبقية للجمعية . ويكشف النص كذلك عن رؤية محددة لمفاهيم النظافة والصحة والعمل والتقليد الصغار للكبار ، أي تكريس السلطة السائدة ، بوصفها جميعاً قيماً أخلاقية واجتماعية .

وسيكون من غير المعادي ، بصفة مطلقة ، أن ترى مثل هذا النص في كتاب مدرسي أميركي ، لكنه من الطبيعي تماماً أن تراه في كتاب مدرسي سوري - أردني مشترك ، يصدر في مرحلة تاريخية محددة من مراحل تطور المجتمع (في صورة بصفة خاصة) ، ولتطور علاقات القوى السياسية بين الطبقات . ومن الطبيعي أن تكون وظيفة نشر أيديولوجيا سائدة وإبرازها وترسيخها ونقلها - من طريق عملية التعليم المدرسية وتنشئة الطفل - تاريخياً من الحاسر إلى المستقبل ، أي ضمان ديمومتها وسيطرتها . ولعل هذه الوظيفة الأيديولوجية للتعليم أن تكون دائماً وظيفة الجوهري من حيث هو جهاز اجتماعي للتنظيم تحكمه مؤسسة متسلطة هي الدولة أو الطبقة المسيطرة ، أبداً كان نمطها الاجتماعي السياسي أو اللغوي أو الثقافي . بهدف إلى ترسيخه وتأييده من طريق توريثه جيلاً بعد جيل .

ولقد لاحظ ماكس وظيفة التعليم الأيديولوجية في مقطع مشهور له يقر فيه أن الطبقة بأكملها تنتج للمشاعر والأوهام والمبادئ الفكرية وتصورات الحياة التي تنصوي ضمن البنية العليا) وتشكلها من الأساس للفرد لحياها والشروط الاجتماعية التي تتطابق معه ، وأن الفرد الذي ترفض إليه هذه المكونات (عبر التراث والتقاليد ،

الاجتماعية قد انحصرت (في زمنه) على دراسة البعد الأول وهو المضمون .

ويرى الباحث أن لكل مرحلة زمنية ، ولكل مجموعة اجتماعية غروبها (ريترتوانها) الخاص من أشكال الكلام للاتصال الأيديولوجي في السلوك الإنساني ، وأن لكل مجموعة (طبقية) من الأشكال الخطابية : أي أن لكل جنس كلامي موضوعات خاصة تتطابق معه ، وأن ثمة وحدة عضوية متداخلة توحد كل شكل تواصل منطوق بموضوعه ، وأن التواصل اللغوي ذو طبيعة ترتيبية سلافية ، ترتبط بممارسات الإنتاج والنظام الاقتصادي - السياسي ، وأن كل علامة لغوية هي تركيب يقوم به أشخاص منظومون اجتماعيا في عملية تفاعلهم . ومن هنا فإن أشكال العلامات مشروطة ويعكسها قبل كل شيء بالتنظيم الاجتماعي للمشاركين المعنيين ، وبالشروط المباشرة التي تحكم تفاعلهم . ومن ثم هذه الأشكال فإن العلامة تنبئ . ويخلص المؤلف من ذلك إلى أن إحدى مهمات دراسة الأيديولوجيا ينبغي أن تكون انتقاء هذه الحياة الاجتماعية للعلامة اللغوية . وتنبع بهذا فحسب يمكن أن نجد مشكلة العلاقة بين العلامة والوجود تعبيرها المضمون . ولذلك فحسب تبرز عملية التشكيل النسي (causal) للعلامة اللغوية من قبل الوجود بوصفها عملية انتقال أصيلة من الوجود إلى العلامة ، أي بوصفها عملية انكسار ديالكتيكي أصيلة للوجود في العلامة اللغوية . ويخلص المؤلف من ذلك كله إلى أن أي عنصر من عناصر الواقع لا يمكن أن يدخل حياة الجماعة ، ويعبرها فعل سيميائي (semiotic) إلا إذا كان مرتبطاً بالمتطلبات السابقة الحيوية الاجتماعية للاقتصاد لوجود الجماعة المعنية ، إذ إن على مثل هذا العنصر أن يحدث تماسا من نط ما ، معها كأن شيئا ، بأسس الحياة المادية للجماعة . ولابد لهذا العنصر أن يتكسب أهمية بين أفرادها قبل أن يصبح قابلاً للتشكل بوصفه علامة ، أي أن ما اكتسب قيمة اجتماعية هو فحسب الذي يدخل عالم الأيديولوجيا ، ويتكسب شغلا ضمنه ، ويعرض نفسه فيه . ومن هنا فإن جميع الثبرات (أو المكتنات) الأيديولوجية هي ، برغم أن الأفراد هم الذين يتبنونها ، ثبرات اجتماعية ، وكل موضوع أيديولوجي مطبوع عطايا اجتماعية .

ويرى فلورسنتوف أن من البديهي أن وهي الفرد هو هي اجتماعية بصورة كلية ومطلقة ، وهو يصل في النهاية إلى نتيجة حاسمة هي أن : هذات الشروط الاقتصادية التي تتدرج عنصر جديداً ما من الواقع مسدداً لثباته إلى المجال الاجتماعي ، ويجعله ذا معنى وشغلا اجتماعياً ، هي بالهبط الشروط التي تخلف أشكال التواصل الأيديولوجي (الخبرية) والفنية ، والسيميائية (لغة) ، والتي تقوم هي كذلك بتشكيل أشكال التعبير السيميائي .

وفي دراسته لعلاقة الانكسار بين العالم والعلامة ، يستفهم الباحث ما وصل إليه من نتائج ليقر إن العالم لا ينعكس في العلامة فقط ، بل إنه يتكرر وينحرف فيها ، وإن ما يمكن هذا الانكسار هو للمصالح والاهتمامات الاجتماعية للتخاطبة والمختلفة التوجهات داخل مجتمع العلامات نفسه : أي الصراع الطبقي . وهكذا تصبح العلامة اللغوية حلبة للصراع الطبقي . والعلامة اللغوية متعددة الثبرات (أو المكتنات) ، ولأنها كذلك فإنها تحفظ بصيحتها ، إذ إنها في هذه الحالة

والتعليم) قد يتوهم أنها تشكل السبب الحقيقي لسلوكه والمعتقدات التي يركز عليها هذا السلوك^(٢٤) .

فلورسنتوف : اللغة والأيديولوجيا

- ٨ -

قلت إن الفعل اللغوي هو ، بطبيعة الحال ، فعل أيديولوجي . وبالطوة هذه النطقة سأجاء إلى أحد أهم الأعمال التي تناولت العلاقة بين اللغة والأيديولوجيا ، وهو عمل الباحث الروسي فلورسنتوف .

يبدو السؤال الجوهري لفلورسنتوف ، في مناقشة العلاقة بين بنية القاعدة والبنية العليا ، كما يلي :

وكيف ينعكس (يعكس) ، يقرن الوجود الفعل (القاعدة) العلامة ؟ وكيف تنعكس العلامة الوجود وعملية توليده ؟ وكيف تحرفه ويتكرس ؟ (refract)^(٢٥) .

يرى فلورسنتوف أن العنصر المهم في العلامة اللغوية بما هي علامة أيديولوجية ليس تقادما بوصفها علامة ، بل حضورها الكلي الشامل اجتماعياً . فالكلمة منخرطة في كل فعل أو تماس بين البشر ، بالمعنى الحسري والكل ، في تصاورهم في المعمل ، وفي تبادلاتهم الأيديولوجية ، وفي الإحساسات العارضة في الحياة المعاصرة ، وفي العلاقات السببية ، وهكذا . وتسلخ حيوط أيديولوجية لا تحصى ، متخللة لجميع حالات التفاعل الاجتماعي ، آثارها في الكلمة . ويصل المؤلف من ذلك إلى نتيجة مهمة : هي أن الكلمة هي المؤشر القياسي الأكثر حساسية للتغير الاجتماعي ، وللتغيرات التي ما تزال في طور النمو ، قبل أن يكون لها شكل محدد ، وقبل أن تتمثل وتنظم في أنظمة أيديولوجية منظمة مسطرة وعلامة محمداً كاملاً . والكلمة هي الوسيط (medium) الذي يحدث فيه التماثل الكمي البطيء لتلك التغيرات التي لم تحقق بعد مكانة أيديولوجية خاصة جديدة ، ولم تتجد بعد شكلاً أيديولوجياً جديداً ومكتمل النمو . إن الكلمة تلك القدرة على تسجيل مراحل التغير الاجتماعي للوقت ، الطويلة ، البرهانية (ص ١٩) .

ويوضح فلورسنتوف أي تصورات مثالية للتفاعل اللغوي بين البشر . مؤكداً أن «السيكولوجيا الاجتماعية» التي يعدها بالاختلاف ومعظم النقاد الماركسيين الرضا بالانتقال بين النظام الاقتصادي - السياسي والبنية العليا بالمعنى الضيق (المعروف) ، الفن ، الأدب وما يشبه ذلك هي في شكلها الفعل المادي تفاعل لفظي - لغوي . وهذا التفاعل اللغوي ، في أتمه وأشكاله جميعاً ، يشكل بفعل علاقات الإنتاج ويتجسم بها والنظام الاقتصادي - السياسي الذي تشكله هذه العلاقات . ومن أمثلة التواصل اللغوي وأشكاله وشروطه ، لا تقتنى أشكال الأداء اللغوي (الكلام) فحسب ، بل موضوعاته كذلك . وفي ضوء مناقشته لاستمرات الأداء اللغوي المتعددة وبجالاته ، ولعلاقتها الحميمية بالمواقف الاجتماعية وتصيغها لأحد التغيرات فيها ، يستنتج فلورسنتوف أن السيكولوجيا الاجتماعية يجب أن تدرس من خلال بعدين : الأول المضمون ، أي الموضوعات المرتبطة بها في نقطة زمنية معينة ، والثاني الشكل ، أي أشكال التواصل اللغوي وأماطه التي تتحقق فيها هذه الموضوعات . ويعلق قائل إن دراسة السيكولوجيا

الفكري؛ فيحدث أداموس عن الأيديولوجيا في المسرح بصيغة تعميمية قطعية حين يقول «والمسرح بدون أيديولوجيا»^(١٨)، ويتبع باحث الخلفية الأيديولوجية المثلثة في موقف شخصية مسرحية محددة هند بريخت، أو يقدم دورونو بدراسة أيديولوجيا صناعة الثقافة (Cultural Industry) كما تتمثل في السينما والموسيقى^(١٩). ويرى باحث ثالثة أن الرواية الكلاسيكية كانت تعجيداً للأيديولوجيا الليبرالية الغربية. وسوف تفصل الفقرات القادمة من هذا البحث بعضاً من جوانب هذا النمط من الدراسة، وتستخلص عدداً من الأسئلة التي ينبغي طرحها في هذا السياق، كما تسعى إلى اقتراح مسارات ممكنة لتطوير البحث فيه.

الأدب والأيديولوجيا، والطبقة السائدة

١٠ -

تؤكد عبارة مهمة لكارل ماركس أن أفكار الطبقة الحاكمة هي في كل المصور الأفكار الحاكمة (المهيمنة). وقد ولدت هذه العبارة (وميلاتها) مقولة طائفة في دراسة الأدب والأيديولوجيا نلح على أن نتاج الأدب هو، قطعاً وطبعاً، تجسيد لفكر الطبقة الحاكمة. وينبغي في السياق الحاضر أن نتساءل: هل هذه الأطروحة سليمة، وهل تصدق فعلاً على الأدب طبعاً، وفي كل مرحلة تاريخية؟

لفترض، مثلياً، أن الجواب بالإيجاب؛ فهل تبقى من قيمة هل الإطلاق لهذا الاكتشاف بعد لحظة حدوثه مباشرة؟ ليس ثمة من شك في أن عدم وعينا لكون الأدب يمثل فكر الطبقة الحاكمة يقينا في مرحلة نقدية تُحرم فيها من القدرة على طرح أسئلة شائكة حول الأدب والمجتمع والملاحة بينهما، وبأننا في تلك اللحظة التي نكتشف فيها أن الأدب يمثل هذا الفكر نصيب أكثر قدرة على طرح أسئلة جديدة وشائكة حول الأدب والمجتمع والملاحة بينهما. لكننا بعد فشل هذا الاكتشاف، ويدد طرح الأسئلة الجديدة التي يسبح بصيغتها، نصل إلى نقطة يصبح وعينا فيها هذه الحقيقة شغل الجندى، بمعنى أن إدراكنا لكون الأدب في أي مرحلة تاريخية تعبير عن أيديولوجيا الطبقة الحاكمة يصبح إدراكاً لبديهية لا تولد نمايزات كافية في مجال الأدب وعلى مستوى النصوص المتجدة، أو لا يمكن أن تطور مقولات نقدية جديدة. فالحقيقة الجديدة تصف نتاج الأدب كله في مرحلة تاريخية معينة؛ ولأنها كلية الطابع، شمولية، فإنها تفقد أهميتها في مجال دراسة الأدب، (وإن كانت تبقى مهمة في مجالات أخرى)؛ فهي تصدق على كل للنصوص وتوحد بين هذه النصوص في سمة أساسية تتعلق بالذرة التي تقضي منها. ولأنها كذلك، فإنها تصبح غير قابلة للاستخدام بشكل مجد في دراسة النصوص ورصد التمايزات التي تقوم بينها، أو فهم خصوصية كل منها في وجوده المفراد، وكشف الخصائص المشتركة بينها على صعيد آخر غير صعيد والحقيقة الجديدة - القديمة الآن - التي تؤسس في النهاية المجال الإنتاجي السلي نسميه «والأدب».

ومن جهة أخرى، إذا كان الأدب تعبيراً عن أيديولوجيا الطبقة الحاكمة فإنه ليس وحده كذلك، بل إنه يشترك في هذه الخصوصية، على الأقل، مع جميع أشكال النشاط التي تنتمي إلى البنية العليا في

تحتفظ بطبقتها. أما حين تفقد طبقتها فإنها تتحسر إلى ما يشبه الموت، وتصبح موضوعاً للدراسة لغة اللغة. والعمل الذي يحصل العلامة حيوية هو على وجه التحديد العمل ذاته الذي يجعلها وسيطاً تكسيرا وتقسيمياً. ذلك بأن الطبقة الحاكمة تهجد لكي تفضي على العلامة الأيديولوجية شخصية أبدية فوق طبقة (تعمل على الطبقات) من أجل أن تظفهر الصراع بين الأحكام القيمة الاجتماعية التي تحدث في العلامة وتزجتها في الداحل، ويجعل العلامة بذلك عارية من اللكنة. وكل علامة لغوية أيديولوجية وجهان؛ وذلك سر طبيعتها الجدلية الداخلية. ولا تبرز هذه الحقيقة إلا في مراحل الأزمات الاجتماعية والتغيرات الثورية؛ أما في الأوضاع العادية في الحياة الاجتماعية فإن التنافس اللغوي في العلامة لا يفتش بشكل كافي، لأن العلامة الأيديولوجية في أيديولوجيا مرسخة مسيطرة ذاتياً رجعية، تحاول أن تثبت أو توازن العامل السابق في التسليم الجدل للعمليات المولدة الاجتماعية، مؤدية بذلك إلى تأكيد حقيقة الأسس بحيث تجعلها حقيقة اليوم. وذلك هو المنشور عن الطبيعة الانكسارية والتشويهية للعلامة اللغوية الأيديولوجية ضمن الأيديولوجيا المسيطرة.

ويخلص فروليسون في القول بأن هذه صورة مشكلة العلاقة بين بنية القاعدة والبنية العليا، وإلى أن علاقة السببية الأكيدة بينهما مرفوضة. وعلينا أن نحل عليها تصور صلاته استمرارية جدلية لعملية التغير، وهي عملية تتجه دائماً من القاعدة إلى البنية العليا.

٩ -

أما دراسة النص الأدبي على وجه الخصوص، أو الإنتاج الأدبي بشكل عام، فإن تتبع أبعاده الأيديولوجية يتراوح بين المجالات العريضة التي تعدل في الدراسة الأدبية فرعا من فروع دراسة الأيديولوجيات (باختصار)، التي يتمثل فيها هذا الإنتاج مشابهاً تماماً لإنتاج سلعة اقتصادية، تتخبط فيها أيدي متجدة تعمل بأجور ومصنعين، ووسائل تسويق ومستهلكين، وقيمة وفائض قيمة، وبين المجالات الدقيقة التي يتمثل فيها فعل الإفصاح الأدبي علاقة أيديولوجية غير محددة تحليداً دقيقاً بين المؤلف والمطالع. وقد يكون أفضل من درس الأدب بوصفه نشاطاً ينتمي إلى المجال الأول، هو بيان ماثيري خصوصاً في كتابه^(٢٠) *pour une theorie de la production litteraire*. بعد أن كان فالتز بنجامين وبرونولد بريخت قد أسسا الوعي النقدي بالعمل الأدبي بوصفه إنتاجاً اقتصادياً.

أما النمط الثالث لقرن لا أجده تعبيراً عنه أفضل من تعبير إدوارد سعيد البسيط - لكن البارح - حين يقول نافيلاً براسة الكتابة والإنتاج:

«إن الإنتاج (discourse) كثيراً ما يضع متحدثاً في مرتبة أهل من متحدث آخر، أو كما يظهر [فرايز] فالتز... يبدو نمطاً جنزافية المدينة المستعمرة (التي تنقسم إلى حي للمستعمرين فخم، ونظيف، مسيطر، وحي للمستعمرين بئس، محروم، مخاضع للسيطرة)»^(٢١).

ويين هذين الطرفين يسود الربط بين الأدب والأيديولوجيا في مجالات متفاوتة تفاوتت الجنس الأدبي (المسرح مثلاً) والموقف

بشروط استخدام لغوية ، وتقاليدي فنية ، وتاريخ للكتابة طويلة ومتغير ؛ ولذلك كله نتاج مهمة سأنقشها فيما بعد .

٩٠ - ٩١

قد يبدو الحديث عن كون الأدب تعبيراً عن أيديولوجيا الطبقة الحاكمة في ضوء آراء عدد من النقاد الماركسيين غير دقيق ؛ وقد يبدو نسبة المفهوم إلى للماركسية غير سليمة . لكن عدداً من النصوص الماركسية المبكرة يؤكد هذا المفهوم ؛ ففي مقالة تروتسكي التي أشرت إليها سابقاً ، مثلاً ، يناقش المؤلف عملية التطور الأدبي مقراً بأن الأدب هو جلدور سحيقة في الماضي البشري ، وأنه يمثل التجربة التراكمية لصنعة الأبناء اللغوي ، لكنه يتابع جملته ليقول إن الأدب يعبر عن الأفكار والمشاعر ، والحالات ، ووجهات النظر والآمال [الفاعلة] في المرحلة [التاريخية] الجديدة وطبقته الجديدة . وليس بقلود الإنسان أن ينفذ مجازاً هذه^(٣١) .

كما أنه يقول في مقطع آخر يشكل لا التباس فيه :
«إن الحاجات الفنية الجديدة ، أو للطلاب بوجهات نظر أدبية وفنية جديدة ، تحرك الاقتصاد ، من خلال تطور طبقة جديدة ، كما أن دوافع ثانوية تؤثر من قبل التغيرات في موقع الطبقة ، تحت تأثير نمو ثروتها وقوتها الثقافية .»

٩٠ - ٩١

وسواء أكانت هذه الفقرة صحيحة ، تاريخياً ، أم لم تكن ، وسواء أكانت قابلة لأن تظل صحيحة في عصر متغير بسرعة مذهلة كعصرنا ، وفي عصور لاحقة - إلى بقى للإنسانية من عصور لاحقة - فإن ذلك لا ينبغي أن يوجب من أبعارنا السؤال المهم الذي يظل مطروحاً بالنسبة للأدب وهو مايل : هل من علاقة جوهرية بين كون الأدب لتتضمن للفكر السائد - والأيدولوجيا الأساسية - هو أدب الطبقة الحاكمة ، وبين أدبية الأدب ؟ وأياً كانت الإجابة عن هذا السؤال المهم فإنها لا ينبغي أن تحجب عن أبعارنا السؤال الأهم : هل هناك موقف متجانس تاريخياً من الأدب السائد ؟ أي هل نظرت الثقافات جميعاً في تاريخها الطويل إلى الأدب المتضمن للفكر السائد النظرة القيمة نفسها ؟

يلو أن الإجابة عن السؤال الأخير تقع في الجوهري من المشكلة ، مشكلة العلاقة بين الأدب والأيدولوجيا ؛ ذلك أن تاريخ الأدب وتاريخ الثقافات يكفان من موقف غير : هو أن ثمة ميلاً طبيعياً إلى تحييز الأدب المتضمن للفكر السائد - على الأقل بعد العصر الكلاسيكي - أقل أنواع الأدب أهمية وثراء وجدارة بالاعتناء والقراءة . وإن تاريخ الحضارة الأديمة منذ الرومانسية ليجعل هذا الميل إلى عدّ الأدب الرافض للفكر السائد هو الأكثر جدارة وأهمية^(٣٢) . وإذا صبح هذا الاستقراء الخلق أقدمه ، فإن ما يتضامن له عمل قدر كبير من الخطورة ؛ وهو أن ثمة تعارضاً بين الأيدولوجيا السائدة والأدب - على الأقل الأدب المتميز . ولا يصدق هذا الحكم على القرنين الماضيين فحسب ، بل إنه ليدقق على مراحل في تاريخ الثقافات أقدم بكثير من الرومانسية الأوروبية .

لقد كان أبو نواس شاعراً عظيماً في أعين معاصريه ، تماماً كما كان

تصور ماركس لها ؛ كأنظم الأخلاقية ، والدينية ، والجمالية ، والفضائية ، والفلسفية .

ومادم الأمر كذلك فإن علينا هذه الحقيقة يصبح وصياً للأصول المشتركة بين الأدب وهذه النشاطات جميعاً ، وتوحدنا بها تماماً وتطبعها معها على هذا الصعيد المحدد : صعيد كونها جميعاً محكومة بعلاقات الإنتاج التي تصنع البنية الأساسية للجمالية الاجتماعية (ماركس أيضاً) . وهذه الصورة ينتهي التمايز بين الأدب والألعاب ، ولا يعود إدراكنا للتعلق بين الأدب والنظم الفضائية والدينية ، مثلاً ، قادراً على منحنا درجة أعمق من فهم الأدب في خصوصيته - أي في أدبيته . ومن الجبل ، دعماً لاستنتاج هذا ، أن اكتشافنا للتوحد بين هذه النظم لا يسمح لنا بدراستها جميعاً بوصفها شيئاً واحداً أو بوصفها تمتلك خصائص مشتركة ، كما أنه لا يسمح لنا بدراسة الأدب بالطريقة التي تنرس بها النظم الفضائية والأخلاقية والدينية الخ . وينبغي أن يكون جلياً أننا إذا فعلنا ذلك ، أي إذا طورنا منهجاً موحداً لدراسة هذه النظم جميعاً ، فإن الجدوى ستكون ضئيلة ، لأننا نستصل إلى اللطاف إلى تأكيد الفقرة - الاكتشاف التي انطلقت منها أصلاً ، وهي أن الأدب وهذه النظم الأخرى جميعاً تنتمي إلى البنية العليا ، وأنها جميعاً محكومة بالشروط العامة ضمن بنية القاعدة . واكتشاف كهذا للمرة الثانية غير ذي جدوى ، لأنه الآن ليس إلا تكراراً واكتشافاً الأول الذي كنا قد حققناه وانطلقنا منه لإنجاز الدراسة التي قمنا بها .

إن مجرد اكتشاف كون الأدب تعبيراً عن أيديولوجيا الطبقة السائدة ، إذن ، ليس عظيم الأهمية بعد تجاوز صدمة الاكتشاف التي تشعير بها . ومن أجل أن تكون العلاقة بين الأدب والأيدولوجيا على قدر من الأهمية ، ينبغي أن يكون الأدب أكثر من تعبير عن أيديولوجيا الطبقة الحاكمة ، أو يمتلك خصائص أخرى أكثر قابلية لحاق التمايز بين النصوص المفردة نفسها .

والأدب هو بحث كذلك ؛ فالأدب هو تجسيد للصرافات الدائرة باستمرار بين أيديولوجيات مشكلة ضمن البنية الثقافية - الاجتماعية ؛ وهو في ذلك تجسيد للصرافات على مستويات أخرى ضمن البنية السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفكرية واللغوية . الأدب يكتب فحمة لا من كونه بنية ذهنية أو مكوناً في البنية العليا ، بل من كونه أحد المكونات الرئيسية للبنية الكلية للجمالية الاجتماعية ، يشترك أو يفتاح مع المكونات الأخرى لهذه البنية : الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والدينية واللغوية . وهو بهذا التحديد أقرب إلى أن يكون ممارسة ، بلغة التي يتحدث منه لويس ألفونسو^(٣٣) في وصفه لثلاثة أنماط من الممارسة في الجمالية الاجتماعية : الاقتصادية والسياسية والأيدولوجية ، من أن يكون نشاطاً ذهنياً تفرضه بنية القاعدة على مستوى البنية العليا . ولعل نقلة الخلاف التي تكمن بين هذه الفقرة ومقولة ألفونسو هي أنه بعد الأدب في التهيئة لأحد مكونات الأيدولوجيا ، أما أننا فإنني أعهده مكوناً آخر من مكونات البنية يفت جنباً إلى جنب مع مكوناتها الأخرى ، ويدخل في علاقات جدلية يتبادل من خلالها التأثير والتأثير ، والتشكل والتشكيل مع هذه المكونات جميعاً (لكنه في كل ذلك حاصل لأيدولوجي) .

ثم إن الأدب ، إلى جانب ذلك كله ، هو فعل لغوي محكوم

عمل مصيد أنماط الإنتاج . غير أنه يأتي في الوقت نفسه يلعب دوراً فعالاً في تحسُّس ضرورة هذا التغيير والإصلاح عليه وإحداثه أو الإسراع به واستكمالهما . والفكر في هذه الحالة لا يكون فكر الطبقة الحاكمة بل الطبقة المعارضة - للحكومة ، الطبقة التي من مصلحتها أن يحدث تغيير ثوري في المجتمع . وهو بهذه الصفة يلعب دور الوصي المكتتب لإمكانات التغيير والدعوة إليه وإنجازه ، أي أنه يلعب دوراً ثورياً حقيقياً . ومن الجلي أن ما أقوله يؤكد ارتباط الفكر والأدب الثوري بالتناقض الطبقي في المجتمع ، وعلى أن يكون هذا الفكر والأدب قابليين للتلاؤم متناغزين ، أو نازلين في سلة من السيل . لكنه في الوقت نفسه ينعج الفكر والأدب دوراً أصحَّ جدلية وأبعد فاعلية في المجتمع وفي عملية التغيير الثورية فيه بشكل خاص .

في ضوء النقاط السابقة يتولد مفهوم الطبقة المسيطرة أو الحاكمة ، والربط الوجودي بين هذه الطبقة والأفكار المسيطرة / إشكالياً ، وغير قادر على منحتنا قدرة منهجية سليمة على فهم عمليات التغيير التاريخية التي تطرأ على الأدب ، وتفسير مراحل الركود والتقليد الطويلة التي تمر بها الثقافات ، وألية تشكل الأدب الرافض (أو الأدب الذي يرفض التكيف مع الواقع ويخلف بعد للممكن أو بعبارة ماركوزه يخرج على البعد الواحد ويتجه نحو الممكن) (٣٦) ، ثم الأدب الثوري الحقيقي في مجتمع ما من المجتمعات . ومشكلة هذا المفهوم هي أنه يتعارض مع الطبيعة اللا متجانسة ، والانقسامية ، للمجتمع كما يفهمها ماركس نفسه . فمثل حين تزدى علاقات الإنتاج والتشريع الطبقي للمجتمع ، على الصعيد الاجتماعي والملازمات السائدة بين الطبقات ، إلى حالة من الصراع الحتمي المستمر ، الدائم - فوما كان أو ضعيفاً - أي على حين تلك الطبقات الحاضرة أو المنتجة أو العاملة طاقات ضخمة من الحيوية والصراعية فلها ، على الصعيد الثقافي - الأيديولوجي ، تبدو في تصورات ماركس ، وضمن مفهوم الفكر السائد ، شبحية ، فاقدة لأي قدرة تقريباً على تجسيد نزواتها الصراعية ، وتناقضها مع الطبقة المسيطرة ، وحربها الدائمة ضدها في أشكال فنية - أدبية (أو أيديولوجية عامة) نابضة بالحياة وقادرة على البروز وترسيخ نفسها في ساحة الصراع الأيديولوجي . بكللمات أخرى ، على حين تبدو الطبقة العاملة المحكومة متدثرة ، قلقة ، حية ، وفاعلة اجتماعياً ، وعلى حين تقوم هي بعملية الإنتاج الفعل اقتصادياً ، فلها تبدو خصية وغير منتجة ولا فاعلة ثقافياً . وهذا الحصص الثقافي - إذا صحَّ أنه يسود - لا يبدو قابلاً لتجسير حركات التحرر والرفض والثورة ، ولا تسمح لنا أن نتوقع بزوغ أي نتاج ثقافي في المجتمع سوى نتاج الطبقة الحاكمة نفسها .

يبد أن تلك غير صحيح تاريخياً . فالثقافات تمتد بتأثير الرافض ، للثمد ، والقائم ، والفكر المناهض ؛ وقد يبلغ من تأثير هذا الأدب (والفكر) في مرحلة تاريخية معينة أنه يصنع الأدب (والفكر) السائد حتى دون أن يحدث ثورة اجتماعية تنقل الطبقة التي يمثلها إلى موقع السيادة والحكم . وقد يحدث العكس تماماً ، وهو أن الطبقة التي تصل إلى السيادة والحكم تظل عاجزة عن تغيير الأدب (والفكر) السائد ، ويبقى أسيرة حياة اجتماعية يسود فيها فكر وأدب تقليديان تماماً .

وقد يعود لخطأ في أننا لا ندرس العلاقة بين الأدب والأيديولوجيا

المري عتياً في أمين معاصريه ، وليس ثمة من معنى مقبول للقول بأن أياً منها كان يمثل فكر الطبقة السائدة في عصره . وليس أبو نواس أو المري حائزين فرديين ؛ بل إنها مثلال على تباين ثقافتين . والأمثلة كثيرة على هذا التعارض الذي أحاول أن اتلسمه بين الأيديولوجيا السائدة والأدب المتميز في ثقافتنا وبقاقت أخرى غيرها ؛ ومن بين آخر هذه الأمثلة ، الشعر العربي الحديث بعد الحرب العالمية الثانية بشكل خاص .

كيف نفسّر هذا التعارض القائم ؟

يلو لي هنا ، وأنا أطرح ذلك بقدر كبير من الجهد ، أن أطرح ماركس حول هذه النقطة لا تقدم تفسيراً شاملاً كلياً ؛ ذلك أن ماركس بعد تقريره لمفهوم الشهرة ؛ إن أفكار الطبقة الحاكمة هي في كل عصر الأفكار الحاكمة (٣٧) . يرى نقطة التعارض التي بلورتها ، ويحيط من سؤال ضمني يشبه السؤال الذي طرحه هنا ، في مقطع يستحق الاقتباس كاملاً :

« حين يتحدث الناس عن أفكار تتوّر للمجتمع ، فأنهم لا يعلمون أن عبروا من حقيقة أنه في داخل للمجتمع القديم قد خلقت مكونات مجتمع جديد ، وأن انحلال الأفكار القديمة يرافقه بخطى مطابقة انحلال شروط الوجود القديمة . . . » (٣٨)

في هذا التصور تتراعى عمليتان : عملية انحلال شروط الوجود في المجتمع القديم ويزود شروط وجود جديدة ، وعملية انحلال الأفكار القديمة ويزود أفكار جديدة . ويولد هذا التصور معقولاً وقادراً على تجسيد حركة المجتمعات والتغيير فيها وإدراك الأساس المنطقي لها ؛ غير أنه يقي سؤالاً واحداً - لكنه مهم إلى حد بعيد - : هل الأفكار الجديدة ، التي تبرز كتصور للمجتمع ، طالعة من لجة الأفكار القديمة ، هي بالضرورة أو في الواقع أفكار طبقة سائدة - حاكمة ؟ أي هل تتطلب علاقة السيادة بين الطبقة الحاكمة القديمة والطبقة المحكومة القديمة أولاً ، ولحل الطبقة الثانية مكان الأولى ، ثم تأتي الأفكار الجديدة على جثمان الأفكار القديمة ؟ وإذا كان ثمة مثل هذه الأولوية والتعاقب الزمني ، فبأي معنى يمكن أن نقول إن الأفكار الجديدة قد ثورت للمجتمع ؟ في حين أن عبارة كهذه تدعي أن الأفكار قد جلست مولدة لعملية التغيير والتطور وليس نتيجة تالية لها ؛ أي أنها جاءت من خارج الطبقة السائدة ونقيضها ما : من الطبقة الحاضرة وتجسيدا لفكرها .

إن اعتراضي هنا ليس اعتراضاً على أطروحة ماركس الجوهريّة : وهي أن الفكر محكوم بشروط وأنماط (علاقات) الإنتاج السائدة وشروط الوجود الاجتماعي ، وأنه متغير بتغيرها ؛ بل هو اعتراض على علاقة هذه العملية بسيادة الطبقة ، وعد الفكر السائد حتى فكر الطبقة الحاكمة من جهة ، وهل آلية التغيير المحمّصة في هذا التصور ، من جهة ثانية .

في تصوري أن الفكر ذو علاقة جدلية بأمرين : أنماط الإنتاج أولاً ، والطبقة الحاكمة وغيرها من الطبقات ، ثانياً . فالفكر (والأدب) قد لا يكون فكر الطبقة الحاكمة ، ويكون في الوقت نفسه سائداً على الأقل في مراحل لتغيير التاريخي الحاسمة . وهو في هذه الحالة يتأني تعبيراً عن تغييرات جذرية ، لكنها ليست بالضرورة شاملة وأصاحبة

ولذلك يبدو أننا بحاجة إلى أربعة أشياء :

- ١ - الفصل النسبي ، لا اللطاق ، بين الطبقة السائدة والفكر السائد ، وإبراز دور الفكر للمرض ، فربما وقفاً .
- ٢ - تطوير صورة للبيئة الاجتماعية يتأكد فيه الانجذاب والتفاوت والخلخلات والصراعات على المستوى الأيدولوجي (ثم الضيق - الأدنى) بما تشكده هذه الأشياء على المستوى الاجتماعي ، ضمن الطبقة الواحدة وضمن البيئة الاجتماعية ، أي أننا بحاجة إلى تصور أكثر ديناميكية وجدلية وصحياً من التصور السائد الذي يبدو استقرارياً جامداً (static) يؤكد وجود نظام ثابت تفصل فيه العناصر المكونة وتغارس أنواراً جامدة .
- ٣ - إبراز الدور الذي تلعبه الطبقات المحكومة ، المحاصرة ، في تشكيل البيئة الثقافية (والأيدولوجيا) الكلية ، وكون هذا الدور يدخل إلى بنية الثقافة ميكرونيات ضمنية واضحة متصلة ، متشعبة ، متضاربة ، تصبح جزءاً فاعلاً من البيئة تستمر فاعليتها وحركتها صاعدة ، هابطة ، في مدى تأثيرها ، تبعاً للشروط التي تحكم العلاقات الاجتماعية (والسياسية ، الاقتصادية بشكل خاص) ، وواصلة في مفاصل تاريخية معينة إلى مَرِّ البيئة السائدة وعلفاتها ثم تفكيكها وتويرها . إن هذا الدور نابع - وجودياً - من كون الطبقة العاملة المحكومة هي الطبقة الأوسع اجتماعياً ، من جهة ، ومن كونها مكونة فاعلاً من مكونات البيئة الاجتماعية من جهة أخرى . وكما هي فاعلة اجتماعياً (واقتصادياً بطبيعة الحال) ، فهي فاعلة ثقافياً - أيدولوجياً .
- ٤ - وكما أن دور الطبقة للحكومة المعلنة جلد في تشكيل البيئة الاجتماعية اقتصادياً (بحيث إنه لا معنى للحديث عن اقتصاد دور اقتصاد الطبقة الحاكمة أو المالك لوسائل الإنتاج) ، فإن دور هذه الطبقة جلد في تشكيل البيئة الثقافية (والأيدولوجية بعامة) ، ولا معنى للحديث عن ثقافة هي ثقافة الطبقة الحاكمة بصورة خالصة . ومع أن هذا الدور متغير ، فإنه لا يتمثل فحسب في أن الطبقة العاملة - المحكومة تخلف ثقافتها للنزعة ، بل يتمثل إلى درجة أهم في أنها لا تخلف ثقافة متميزة منفصلة عن « البيئة الثقافية » - إذاً كان لهذا التعبير من معنى في هذا السياق - بل تخلف ثقافة تنضج وتتحرك في الداخل ، ثقافة مقاومة وتحد ورفض ، تفرض ، بملاقاتها الصراعية مع فكر الطبقة الحاكمة ، على هذه الأخيرة أن تراجعها . ومن عملية المواجهة تنبع آليات تعطيل وتحوير ، أو نقض وإسبدال وتطوير تقوم بها الطبقة الحاكمة (ثقافياً) لكي تستعيط التحكم في عملية المواجهة وتسييرها في خط مصالحها . وهكذا تشكل الطبقة المحكومة ضوابط ومقيدات وموجهات لفكر الطبقة الحاكمة . أي أننا أمام بيئة ثقافية كلية لا تتألف من مكونات متصلة مستقلة ولا تكتسب منهاها وخصائصها من الوجود المنفصل لفكر سائد حاكم ولكن محكوم خاضع يتألف من طبقتين منفصلتين ، بل تكتسب طبيعتها من العلاقات التي تنشأ بين هذين الفكرين (أو ما هو أكثر

على المستوى الصحيح . بل نعرض دراستها على مستوى زائف أو عندو التطور . ففي الثقافة العربية ، مثلاً درجتا على دراسة الأدب على مستوى واحد هو مستوى الإنتاج الأدبي الرسمي ضمن الثقافة الرسمية . والصحيح أن علينا أن ندرس الإنتاج الأدبي في كليته وشموليته ، أن ندرس « ثقافة » الشعب وأدبه ، كما تتجسد في الحكايات والسير ، وفي ألف ليلة وليلة ، والروايات والأخبار وعشرات المجالات الأخرى . وساعدوا إلى هذه النقطة إلى بعد .

٣ - ١٠

من جهة أخرى ، يبدو في مفهوم الطبقة الحاكمة - الفكر الحاكم نموذجاً آلياً (ميكانيكياً) صرفاً ، بالإضافة إلى أنه - كما أشرت - يفتي على البنية الفكرية درجة عالية جداً من التجانس . ويبدو هذا المفهوم خالياً من أي عملية جدلية ، وكان للجبال الأيدولوجية يخرج على قانون الجدلية الذي وصف ماركس فاعليته على المستوى التاريخي اقتصادياً واجتماعياً .

ومن هذا كله ، يبدو أننا ما نزال بحاجة إلى البحث عن مفهومات أكثر دقة وقدره في وصف العلاقات السائدة ثقافياً وأيدولوجياً بين الطبقات في المجتمع ، وهل رصد علاقة الفكر السائد بالتكوين الطبقي للمجتمع .

أما السؤال الآخر الذي يفرضه مفهوم الطبقة الحاكمة - الفكر السائد فإنه يتعلق بشمولية الفكر السائد ودرجة تهادنه الفاعلية : هل تمتلك الطبقة السائدة تفسيراً كلياً للوجود وموقفاً كلياً منه متجانس ومعمورين قطعاً بها ؟ هل تمتلك رؤى بالاعمال (دون حد هذه الرؤى) مثالية أو لا مثالية يملكونها الإنسان ، والقيم الأخلاقية والدين والمائلة ، والتنظيم السياسي للمجتمع ، ودور الفرد فيه ، ومكانة المرأة فيه ، والعلاقات الجنسية ، وآداب المائدة والحلال والحرام ... الخ ، متجانسة ، ومتناسقة وكلية شاملة ، يدعن لها جميع الأفراد الذين يتبعون إلى الطبقة ؟ ثم هل تمتد هذه الرؤى إلى خارج مجال الطبقة السائدة ليدعن لها جميع الأفراد الذين يتبعون إلى طبقات أخرى (الطبقة العاملة) وكلها رؤى ياهمهم للامال ؟ ثم هل تنفك الطبقة الحاكمة نفسها خارج مجال الأيدولوجيا بكل مكوناتها مفرزة أفكارها الخاصة ذاتياً ، غير خاضعة لاكتسار ومفاهيم وتصورات تأتي من خارجها ؟ هل تقرر الطبقة الحاكمة ، مثلاً ، فكرها الديني الخاص لتتبع من الفكر الديني لدى الطبقات الأخرى ؟ أم أنها تكون هي أيضاً محكومة بتكوين أيدولوجي قوياً (أو خارجي عليها - من خارجها) يمارس عليها سلطته كما يمارسها على الطبقات المحكومة ، ويغير فكرها الخاص على التنويع والتعديل والتطوير ، بل حتى على الانتحاء والاكسار أحياناً تحت تأثير ضغوطه التنيفية ؟

إن الإجابة عن هذه الأسئلة بالإيجاب ، كما هو متضمن في دراسات كثيرة ، تعني :

- ١ - الاعتقاد بالتجانس الكامل في البيئة الاجتماعية .
- ٢ - الاعتقاد بالتجانس الكامل في الطبقة الحاكمة واستقلالية فكرها الخاص وسلطته الحرة .
- ٣ - إبراز استحالة نشوء أدب مختلف وفكر مختلف ضمن هذه البيئة ..

فاعليات متباينة معقدة متزايدة الحجم والطاقة والدور والمنابع ، كما أنها متباينة على صعيد زمني ، أي على صعيد كونها نابعة من علاقات الإنتاج السالفة في الحاضر أو مرتبطة باستمرارية تاريخية لتقاليد (أو أيديولوجيات) قادت عراقة تاريخية (الفكر الديني مثل أساسها هنا ، و«أيديولوجيا» الحيلة العائلية مثل آخر) ، كما أنها متباينة أيضا على صعيد مقاومتها للسيطرة أو تمويهاها أو تدعيمها ، وتعميقها .

وبهذا كله دون غيره ، فيما يبدو ، نستطيع أن نوضح الأعمال الأدبية ضمن الثقافة ، ونرى أن لبعضها دورا مقابلا للسيطرة ، ثوريا ، وأن ندرک أيضا أن الأفراد (أو فئات) ينتمون إلى الطبقة الحاكمة قد ينتجون مثل هذه الأعمال المقاومة لسيطرتها ولفكرها ، ويسهمون في بلورة ثقافة الطبقة الحاضمة المستقلة دون أن يكون أصلهم الطبقي ، بالضرورة ، حائلا بينهم وبين مثل هذا الإسهام أو عمدا بصفة مطلقة لانتسابهم الطبقي ، إذ هناك فرق بين الأصل والانتساب الطبقي عميق . ومن الأمثلة المشهورة تاريخيا على هذا الانتقال الانتمائي تولستوي (كما فهمه لينين) ويزارك (كما فهمه انتجاز) ، لكن بينهما ما هو أكثر دلالة بكثير : ملركس نفسه . هل منع ملركس أصله الطبقي (البروجياري) من أن يصبح مفكر الطبقة العاملة الأول وظلها النشيط سياسيا وتنظيميا ؟

وهل يمكن أن نعد فكر ملركس نفسه نتاجا للطبقة المسيطرة التي كان ينتمي إليها ؟ وكيف كان بإمكان هذا الفكر أن يتطور ويشتد ويطرأ ، ثم يصبح مسيطرأ لو أن الأفكار المسيطرة هي دائما أفكار الطبقة الحاكمة ؟ وهل كانت سيطرة فكر ملركس في روسيا أولا ثم الصين تميرأ عن تغيرات سابقة ، وانحلال شروط وجود سابقة على سيادة فكره في روسيا والصين وكذا . . . الخ ؟

٤ - ١٠

يحتاج النموذج الذي أحاول أن أبوره إلى توسع على محورين : محور أفقي تزامني ، وشاقولي توالدي (تاريخي) . على المحور الأول يبدو لنا أننا ينبغي أن نرى للجسم الواحد لا بوصفه حلما مطلقا مكتسلا بلذاته ، بل ضمن بنية أوسع بكثير تتشكل من جميع المجتمعات الأخرى للمعاصرة له في العالم . ولقد كان هذا الواقع قائما في زمن ملركس «مع أنه في تقديري لم يأخذه من الحسبان بشكل كاف إلا على مستوى واحد هو مستوى التوسع الاستعماري ، والاقتصاد منه بشكل خاص» وضمن هذه البنية يجب أن يسمح النموذج بقدر كبير من التفاضل في التصور ، والبناء في التركيب (الاقتصادي والأيديولوجي) بين المجتمعات ، وبمسح ، لذلك ، بأبعاد متباينة للمكونات الداخلية الاجتماعية - الاقتصادية والأيديولوجية ضمن كل مجتمع . في مجتمع أول مثلا ، قد يكون الفكر الديني أصمق تأثيرا منه في مجتمع آخر ، وقد يكون - وهذا هو المهم - أصمق تأثيرا في مرحلة تاريخية معينة من الشروط السالفة ضمن علاقات الإنتاج والبنية الاجتماعية . دون أن يعني هذا القول تعميرا لسلامة تفسير ملركس للمدى للتاريخ ، ففي حركة تحرير المرأة في المجتمع العربي مثلا ، يبدو لي أن العوامل النابعة من البنية الاقتصادية وعلاقات الإنتاج أقل أهمية - في فترات تاريخية طويلة - من العوامل النابعة من طغيان أيديولوجيا دينية على الحياة الاجتماعية .

تعدنية مائيا) . وفي هذا القفون الأساسي لآلية القف (إن العلامات لا تمنح بل العلاقات التي تنشأ بينها هي التي تعني) ، ندرک أن العلاقات الصراعية وعلاقات التنافس بين فكر الطبقة الحاكمة وفكر الطبقة للمحكمة هي التي تنتج البنية الثقافية (والأيديولوجيا) أي أن هذه البنية هي بنية معقدة أو مستقلة تنشأ في النهاية حصيلة الصراعات والحدرات ، باستمرار ، ودون لحظة توقف حقيقية بين «ثقافات» الطبقات . ولأنها كذلك فإنها متحركة دائما ، ولأنها متحركة دائما فإنها قد تصل في حركتها إلى نقاط تفجيرية ، إنقلابية أو ثورية ، تصبح فيها أقرب إلى ثقافة الطبقة الحاكمة ، بل إلى ثقافة الطبقة الحاكمة . وهكذا . .

أي أننا هنا أمام فوضج حركي ، حيوي ، كسل ، متغير ، متحول . وبهذه الصورة نفهم أيضا كيف تنشأ مراحل الاستقرار والركود والتقليد الطويلة في الثقافات ، إذ نراها مراحل انقطاع وغرق في حركة البنية الثقافية ، بنية الصراعات والتناقضات التي تنتجها العلاقات الاجتماعية (الاقتصادية ، السياسية . . الخ) ، إما بسبب دخول في طاقات الإنتاج لدى المنتجين (ثقافيا واقتصاديا) ، أو بسبب تحول العلاقات القائمة بينهم إلى علاقات قمع وإغلاء ونفي كل بحيث تعلم فاعلية ثقافة الطبقة العاملة المحكومة في ثقافة الطبقة الحاكمة .

وفي هذا النموذج لا تمتلك أي مكونات دورا ثابتا . فعلى الرغم من أهمية العمل الاقتصادي ، فإنه ليس مطلقا للدور . إن العوامل الأخرى ، السياسية ، والدينية ، والنفسية - الخ ، ذات أدوار متغيرة ، محكومة في كل مرحلة بشروط سالفة ضمن البنية الاجتماعية ، وبالعلاقات بين هذه المكونات وغيرها من المكونات الأخرى ، وشروط منحها لدورأ بارزة أو ضامرة لا يمكن أن تحدد قليا بل بتحدد في كل لحظة تاريخية باختلاف الممارسات الاجتماعية الثقافية وبخصائصها وطرقها تكوينها وما يمكنها من مشكلات توجهها .

وضمن هذا التصوذج ينبغي أن نسمح بدرجات عالية من الغاوت ، والتأثيرات المختلفة : الأمية ودرجة سيطرتها ، التعليم وطوره ، التأثير الخارجي على الأيديولوجيا التي تفرزه وسائل الاتصال الحديثة الآن (الراديو ، التلفزيون ، السينما . . الخ) ، والذي يدخل إلى البنية الثقافية تصورات ومفاهيم ليست ، في مرحلة بزورها على الأقل ، مرتبطة بتطورات في بنية الفاعلة بل هي وافدة مرتبطة بمفاهيم اجتماعية متطورة ، مما يكسها قيمة دينورا مهمين (مفهوم الحرية الفردية في المجتمع الرأسمالي الآن مثلا وتأثيره على فكر الفئات الشابة في مجتمعات الدول المتنامية) ، كما ينبغي أن نسمح بعوامل فردية متباينة ، وبالاتجاهات المتباينة لدى الأفراد للوعي الاجتماعية نفسها وللشروط ذاتها .

ولا يعني النموذج المطروح هنا نفي مفهوم السيطرة ، بقدر ما يعني البحث عن تصوره له أكثر مفصلة وحيوية وقدرة على تفسير المجتمعات المعقدة التي نعيش فيها الآن ، ومنه طبيعة أكثر تشابكا وتعقيدا وكنية ، بفضل نسبا عن الطبقة الحاكمة ، وتخفيف درجة الألية في العلاقة بينه وبينها ، وسعلا اجتماعيا ، أي كونها تسهم

١٠ - ٥

لعمل معطيات المناقشة السابقة تؤكد في النهاية جدوى أطروحة
بليخوف التي تقول إن :

« العملية الاجتماعية لصبر من العصور مشروطة (بحكومة)
بالمعلاقات الاجتماعية (السائدة) في هذا العصر ، وليس ذلك بأكثر
جلاء ووضوحاً مما هو عليه في تاريخ الفن والأدب » (٣٦) . والعمل
الأدبي ، في هذا التصور تعبير عن طريقة ما في رؤية الواقع ، أي أنه
جزء عضوي من تلك الطريقة المسيطرة في رؤية الواقع التي تتمثل في
« العقلية الاجتماعية » . والعقلية الاجتماعية ليست إلا
الأيدولوجيا ، وهي نتاج العلاقات الاجتماعية المحسوسة التي تنشأ
بين البشر في زمان ومكان معينين ، وهي علاقات لا يتغلبها البشر
بسهولة بل تكون حكومة بطبيعة أسلوب الإنتاج الاقتصادي وتستوى
تطورها .

إن مقطع بليخوف هذا لا يؤكد مفهوم الطبقة السائدة - الأفاكر
السائدة - بل العقلية الاجتماعية التي تشكلت نتاجاً للعلاقات
الاجتماعية المحسوسة ، وهذه العلاقات من نطأ أكثر تشابكاً
وتعقيداً ، ومثل فاعليات طبقية أوسع بكثير ، وأعمق بكثير من أن
تتحدد في القول بأنها ببساطة علاقة سيطرة تمارسها الطبقة الحاكمة بإزاء
غيرها مولدة بذلك الأفكار السائدة التي تمثل بشكل صاف مصالحها
ورؤاها للعالم ولعنتها وأيديا الحاصين .

وفي ضوء كل ما تقدم من نقاش يبدو أن التطوير الجليلي الذي
قدمه جراسي باستخدامه لمفهوم « الهيمنة » Hegemony - حاسم
الاهمية في فهم الثقافة والعلاقة بين الطبقة الحاكمة والفكر السائد .
وإذا فهمنا هيمنة جراسي بطريقة أكثر حيوية وجدلية وصرامة ،
وإبتدائها بما عن مفهوم التنظيم الراشخ الجدد ، ودأبتنا أنها قد تكون
أيضاً هيمنة الفكر الثوري (المثل في حزب سياسي منظم) فإنها قد
تكون أفضل حل للإشكالية التي يدور بها فيما سبق .

١١ -

نخلص من المناقشة السابقة كلها إلى نقطة بارزة هي أن الأدب
بشكل طبيعي ، أي بمجرد وجوده ، ولأنه أولاً فعل لغوي ، ولأننا
نمارسه ككتابة لعملية اختيار وموقع ، مشحون بالأيدولوجيا ومشرب
بها . إنه يتبنى من بؤرة تشكيلها وفيضها ، إنه يرهبها بالمعنى البيولوجي
للتمثل في نظرية المورثات . ولتعد هذه النقطة منذ الآن بديتها الذي
تمتد به البنية على صعيد فهم الأدب ، وفي وجوده الكلي للجواز
لمجموع النصوص الأدبية للشعب ، وفي شكله واستقراره أو انجاس
أدبية متمايزة ، ثم على صعيد فهمها النص الفردي ، وعلى صعيد تطوير
العلاقة بين الأدب والنص والمجتمع ، ثم أخيراً ، على صعيد تطوير
نظرية نقدية وتكون منتج نقدي قادر على التعامل مع هذه المسائل
بلدرة عالية من الدقة والشمولية والكفاءة ؟ بدني أن أول ما تطرأ
عليه هذه البنية الجديدة من نتائج هو أنها غير صالحه لتكوين معكيات
تميز بين نص أي نص أي نص آخر . فلما كانت جميع النصوص الأدبية
مشحونة بالأيدولوجيا وعاملة بها وحاملة لها فإن أيدولوجيتها هي
خاصية ملازمة لها وجودياً ، ليس بمقدورها الانتفاك عنها أو إنقاذ
مواقف إرادية منها . ومن جهة أخرى ، فإن وجود الأيدولوجيا بالمعنى

أما على المستوى التوالدي (التاريخي) فإن النموذج بحاجة إلى
درجة من التوسيع ليخرج من إطار التصور التراكمي للمجتمع . وقد
يسمو ما ساقوله الآن بمجازفة كبيرة ، لكن النموذج الأولي للتركيب
الطبيعي وعلاقة البنية العليا ببنية القاعدة يسلم متحيزاً نحو نظرة
تزامنية (synchronic) . تباين المجتمع في اللحظة الحاضرة بشكل
أساسي ، مهمة تاريخ التطورات الاجتماعية - السياسية - الدينية
- الثقافية (أو الأيدولوجية بامتداد) ، أو متجاهلة تأثيرها العميق .
وإذا كان ماركس يبرز الاهمية الحاكمة للماضي الاقتصادي فإنه في
تقديره لا يستند درجة مماثلة من الاهمية للماضي الأيدولوجي . أما
حين نوسع النموذج تاريخياً فنأخذ نصيب قاعدتين على السماح لمكونات
مثل المؤسسات الاجتماعية المستمرة تاريخياً ، « والتراث » الفكري -
الديني - والأدبي واللغوي - الثقافي للمجتمع ، بأن تبدو أكثر أهمية في
منع البنية الاجتماعية الحاضرة خصائصها المكونة والصراع الطبقي
والأيدولوجي شكله التميز . لقد تجاهل النقد الماركسي التراث
الحاصل للمجتمع إلى درجة مؤسفة : ونحن الآن بحاجة إلى أن نرى
الدور التشكيلي والأساسي الذي يلعبه التراث وطبيعته السلطوية : أي
ميله إلى أن يشكل معديراً ورئيساً من مصادر السلطة التي تدعم قوة
الرقى المسيطرة اجتماعياً غالباً وترسخها ، لكنها قد تلعب في خيرات
تاريخية أخرى دور المعارضة الرئيسية للرقى المسيطرة ، إذا كان محتوى
سيطرتها وتجاهلها وأغراضها يسود في صورة تهديد لسلطة الماضي
الإعلامية والثقافية والدينية بشكل خاص . ويبدو لي هنا أن العلاقة
بين المكون الاقتصادي والمكون التراثي الأيدولوجي أكثر تعقيداً
بكثير ، وأجدر بالتحليل والنقاش بدرجات أكبر مما يسمح النموذج
للماركسي الأساسي بتطبيقه أو ما حققه فعلاً . ومن بين التحليلات
الهمة لتطبيق الذي أثير إليه أن الفكر المسيطر في المجتمع قد يكون
الفكر الذي تشكل تحت ضغط سلطة التراث الماثلة في فترة تاريخية
معينة دون أن يكون هذا الفكر بالضرورة فكر الطبقة الحاكمة ، ودون
أن تكون نمة طبقة مسيطرة اقتصادياً تفرز الأيدولوجيا الدينية للسيطرة
وتحافظ عليها وتدعمها وترسخها .

وضمن إطار التوسيع الذي وصفته ينبغي أن ندرج أهمية التأثيرات
التي يمارسها مجتمع ما على مجتمع آخر ، أو حضارة طائفية مهيمنة على
مجتمع صغير أو متنام من جهة ، وأن ندرج التأثيرات التي يمارسها
ماضي المجتمع ، والمجتمعات التي دخل منها في علاقات تاريخية
على أيدولوجيته المسيطرة وعلى الصراع الأيدولوجي الذي يدور فيه .

وبلكن كله يبدو لي أننا نجاوز النموذج الأساسي الذي قدمه
ماركس ، والذي يسلم عملياً لأنه ، من جهة ، يقدم أصلاً على فهم
لطبيعة عدد محدود من المجتمعات الغربية البرجوازية - الرأسمالية ،
ولا يمايزها ليدرس المجتمعات المعروفة في العالم ؛ ولأنه ، من جهة
أخرى ، لا يستند دوراً أكثر أساسية للتاريخ الكلي للمجتمع الحاصل
والتاريخ الكلي لعلاقاته مع غيره من المجتمعات ؛ وأخيراً لأنه لا
يتشكل في إطار للمجتمعات المعقدة المتمايزة التي تعيش فيها ، بكل ما
حدث فيها من تطورات جذرية على مستوى البنى الأساس (علاقات
الإنتاج وأرقامها ووسائله) ، ضمن المجتمع الواحد ، وصير للمجتمعات
المختلفة ، ولها بينها .

خطورة وإشدة إثارة للاهتمام والجذال إلى حد كبير، عما كانتنا عليه سابقاً .

ويبدأ التصور الجديد يصبح ممكناً أن اقترح ترجمة « أبولويوجيا » لا بعبارة مثل « علم الأفكار » كما هي الصيغة الحرفية الدقيقة لها ، بل بمصطلح آخر هو « العقائدية » (وهو المصطلح الذي ما زلت شخصياً استخدمه بانتظام منذ ترجمتي للاشتراكية^(٣٧) على الأقل) ويمكن أن يطرح مصطلح آخر قريب منه هو « للهدية » .

١١ - ١

ما الذي تمتع به الآن عبارة « كل الأدب أبولويوجي » بالنسبة للاستئلة التي طرحها في مطلع الفقرة السابقة ؟

أولاً ،

هل كل الأدب أبولويوجي بالفعل ؟

وهل المعاد الذي تنتسبه مزيج بالأيديولوجيا يحق ؟

وهل تراثات العالم الثقافية والأدبية متماثلة متطابقة في سيطرة الأيديولوجيا عليها ؟

وهل للراحل التاريخي جيماً في ثقافة ما متجانسة من حيث طغيان

الأيديولوجيا عليها ؟

وما للحمل الأيديولوجي في الأدب ؟

وكيف تكشف المكونات الأيديولوجية في النص ؟

وهل النقد — هل وجه التحديد — عملية أيديولوجية ؟

واسئلة أخرى كثيرة لا شك أن بعضها ما يزال في رحم المجهول ولن يتطور إلا بعد تدقيق من الدراسة المتخصصة ، والإجابة عن بعض الأسئلة المطروحة .

١٢ -

يمكن أن أصوغ الأسئلة السابقة في سؤال مركزي واحد مطروح الآن لا من وجهة نظر تكوين النص وتشكله في بؤرة الأيديولوجيا ، بل من وجهة نظر التعامل معه أو إيصاله وتلقيه .

حين نعي أن الأدب كله مشحون بالأيديولوجيا وكيف نقرا النصوص ؟ والأدب في البداية مجموعة من النصوص . وكيف نحدد المكونات الأيديولوجية فيها ؟ بكلمات أخرى : ما « الحاصل » الأيديولوجي في الأدب ؟ وكيف نكتشفه ؟ وما قيمة اكتشافه في دراستنا للنص الأدبي ؟ وليسرمة إجابة وافية من هذه الأسئلة الآن . يبدو أنني أود أن اقترح هنا تمييزاً بين عدد من المستويات التي يتجلى عليها الحمل الأيديولوجي ، أملاً أن يؤدي هذا التمييز إلى إرساء مركزات أساسية تسمح لي بتطوير منهج أكثر دقة وشمولية وتكاملاً لدراسة المشكلة في المستقبل . قلت قبل قليل إن الأدب هو في النهاية مجموعة من النصوص ، بيد أن هذا الكلام ليس دقيقاً تماماً ، وبشكل خاص في معرض مناقشة علاقة مقيدة كعلاقة الأدب بالأيديولوجيا لا يقتصر تجليها على ظواهر نصية ، أو لا يكون تجليها دائماً نصياً . ولكن أصل العبارة إلى درجة أكثر دقة وصلاحيته لمناقشة المشكلة أود أن أتأمل مفهوم « للمجموعة^(٣٨) » من النصوص قليلاً .

الأدب بهذه الصيغة المجردة ، ليس شيئاً متشققاً فيزيائياً في نص ، بمعنى أنه ليس ثمة نص في أي مكان في العالم ، يمكن أن نشير إليه

المحدد هنا ، لا يشكل معنى قيمياً ، بل يمثل معنى وصفيًا ، كما أنه (كتجربة مبدئية فقط أعود إلى مناقشتها في فقرة مقبلة) لا يتجلى في نص بطريقة مختلفة بما وحتما من نص آخر . ولكن أجعل الفكرة التي أحاول تكوينها بصورة أفضل يمكن أن أبدأ إلى للقائبة . إن كون كل نص أدبي مشحوناً بالأيديولوجيا يمثل القول بأن كل نص أدبي يستخدم اللغة . أي أن كل نص أدبي هو نص لغوي (أو بمصطلحات عبد القاهر الجرجاني الألفية ، إن كان خاتمه فحسب مصنوع من اللهب) ، وفي هذا القول الأخير لا يمكن لهذه البديهة أن تشكل عنصر تمييز بين نص ونص ، أو بين خاتم وخاتم ، ومن ثم لا يمكن لها أن تشكل معنى قيمياً : لا يمكن لنص أن يكون ذا خصائص معينة تختلف عن خصائص نص آخر لمجرد أن اللغة تدخل في تكوينه . حل صعيد آخر مختلف تماماً ، تتطوى البديهة « الأدب أبولويوجي » على دلالة محددة للمصطلح « أبولويوجيا » ، فهي كل الانتماءات التي ناقشتها سابقاً تحت الأيديولوجيا والعقلية الاجتماعية ، في وجودها الكلي الشامل ، أو علم دراسة الفكر ، أو عملية التفكير وانتمائه ، أو ببساطة مجرد امتلاك الإنسان إنتاج الأفكار ، أو تمثل مجموعة المشاعر والأفهام والتصورات التي تشكلها طبقة اجتماعية ما ، حول نفسها والعالم .

وفي هذه الحالات جميعها فلنأت نتحدث ضمنياً عن بني فكرية — ثقافية متشكلة ، مكتملة ، قائمة في الواقع ، أو مسيطرة على وجه التصديق ، ونتكلم عن الأدب بوصفه إنشاجاً ضمن هذا الواقع الأيديولوجي المشكل ، ومن هنا استطعنا القول بأن كل الأدب أبولويوجي ، من جهة ، ووصلنا إلى صيغة — اكتشاف هي في نهاية المطاف بديهة لا جدوى كبيرة منها في فهم الأدب أو في تطوير نظرية نقدية .

ومن أجل أن يكون لاكتشافنا أن كل الأدب أيديولوجي أهمية على الصعيدين السابقين ، أو قيمة في الدراسات الثقافية والاجتماعية بشكل عام ، ينبغي أن يكون للمصطلح « أبولويوجيا » دلالات أكثر تحديداً وأكثر ارتباطاً بالخاصة معينة من التفكير وعمليات معينة للمعلومات الفكرية دون غيرها ، وبأليات ممارسة خاصة تصدر عن الأيديولوجيا ومحددة بهذه الطريقة . ويبدو لي في الواقع ، أننا حين نتحدث بشكل عام عن الأيديولوجيا أو خطر الأيديولوجيا أو العلاقة بين الأدب والأيديولوجيا ، ونحن نسدل للفقير أهمية فعلية ، فلنأت نعي بالأيديولوجيا شيئاً أكثر صلابة وخطورة من الدلالات العامة المشار إليها سابقاً . فالأيديولوجيا في مثل التصورات التي فكرتها أقرب إلى أن تمثل نظاماً فكرياً يطرح تفسيراً محدداً للإنسان ودوره في المجتمع ، ويحسب إلى فرض منساجح من التنظيم السياسي والاجتماعي والاقتصادي على الواقع يهدف قوته تياً لجهز تصوري نظري منسجج التشكل تابع من واقع آخر : أي أن الأيديولوجيا هي تلك البنية (النظرية) المشكلة لدى مجموعة بشرية معينة في المجتمع نتيجة لتراكم مفولات ماضوية الطابع تتمثل بالتنظيم الاجتماعي في أبعاده السياسية والاقتصادية والثقافية ، التي نشأت في زمان ومكان آخرين ، والتي تسعى هذه للمجموعة إلى فرضها على الواقع الراهن ، أو صياغة الواقع الراهن ، تياً لها وفي إطارها . ويبدأ التحديد للأيديولوجيا تنقلب الأمور التي ناقشتها سابقاً وتتصحب عبارة « كل الأدب أيديولوجي » أو « النقد أيديولوجي » عبارة أعظم دلالة أو أبعاد

الأجناس الأخرى (ربما للوكاش والأل واط) هو أيضاً حاصل أدبيولوجي. ثم إن ظهور الرواية الجديدة، ضمن بنية الرواية العالمية، حامل أدبيولوجي، كما أن بدء تبلور الرواية الجديدة إلى بنية الكتابة الروائية العربية المعاصرة، هو حامل أدبيولوجي.

وعل مستوى ما قبل النص، يشكل الأدب قطباً لتبلور فيه خصائص «الأدبية» التي تسبق تكوين النص؛ وبأن النص ليحقق صلباً من هذه الخصائص فيكون «أدبياً» أو لا يحققها، بل يحقق غيرها فلا يكون أدبياً بل، مثلاً، جغرافياً. وهكذا فإن اختيار الكاتب لكتابة نص أدبي هو حامل أدبيولوجي (بالقارنة مع عدم اختياره لكتابة نص علمي - في ثقافة تسودها الكتابة العلمية، مثلاً).

وعل المستوى النصي، يبدو الشكل هو الحامل الأدبيولوجي الأول. والشكل يحمل الأدبيولوجيا بطريقتين: إن شكل النص المقرد (النثرية لأن روبرت جرييه أو السهنية لجبرا إبراهيم جبرا) هو حامل أدبيولوجي. أما عل مستوى زائفي، فإن مضاعفة شكل النص في نصوص أخرى، أي تكرار ظهوره، ونشوء نمط أدبي سائد، من حيث البنية، هو أيضاً حامل أدبيولوجي (وهو المتلون من تكوين مدارس أدبية أو اتجاهات متميزة ضمن الأدب في مرحلة زمنية معينة). ومن هنا كانت دلالة عبارة لوكاش: «إن النص الاجتماعي حقاً في الأدب هو الشكل»^(١٤).

ويسودق أيضاً الآن أن نقول إن هذه التجليات للحامل الأدبيولوجي مرتبطة جميعها وجودياً بالشرط السائلة ضمن البنية الاجتماعية، وبالعلاقات التي تنشأ بين البنية الاقتصادية وغيرها من البنى: السياسية، والثقافية، والدينية، والفكرية، والتصورية، واللغوية... الخ.

أما عل مستوى ما بعد النص، فإن الحامل الأدبيولوجي يتمثل في علاقة النص للشكل الآن ببنية الكتابة السائلة، وتأثيره الفعلي في تغير هذه البنية، وعلاق شروط جديدة «لأدبية» وأعمالية الإنتاج الأدبي التي يمكن أن تتولد، أو لا بد أن تتولد. ولعلنا هنا نذكر قيمة ملاحظة إيبوت بأن العمل الجديد حقاً يتغير من بنية النظام الآن لتشكّل (التراث)، وأن الحاضر يعدل الماضي، كما أنه يتعدل به. وصل هذا المستوى، فإن أي اختيار تال للنص سيحمل بعداً أدبيولوجياً، ويكون حامل أدبيولوجياً بدوره النص، وأصبح الآن متحقاً أو - عل الأقل - قابلاً للتصديق في سواء.

عما قلته سابقاً تبرز حقيقة بسيطة لكنها على قدر كبير من الأهمية هي أن الحامل الأدبيولوجي أكثر بروزاً في مفاسل التغير التاريخية. ولعل هذا هو ما يميز مختلف المحاولات التي انتهت إلى الربط بين البنى الاجتماعية والأدب، منذ ملوكس حتى جولدمان؛ فلقد ركز هؤلاء الباحثون جميعهم عل دراسة أعمال أدبية أنتجت في مفاسل التغير التاريخية (الاجتماعية، الاقتصادية، الثقافية... الخ).

لكن هلما يثير سؤالاً واحداً منها، هل يقتصر بروز الحامل الأدبيولوجي عل مفاسل التغير؟ وما الحال - عل وجه التحديد - في مراحل الاستقرار الأدبية؟ وإذا كانت لدينا القدرة المنهجية عل دراسة الأدب في مفاسل التغير فحسب، فما الذي نفعله، منهجياً، ونحن

بعبارة «هذا هو الأدب». ومع أن النص هو السيل الوحيد لإنتاج الأدب، فإن الأدب كونه أكثر سعة وروحية وأبعد نقاراً ولاعتساً من النص الواحد، بل - وهما هو الأمر الدال - من أي مجموعة من النصوص في العالم. لدينا هنا ظاهرة مهمة هي أن الأدب لا ياتي، أما النصوص بلاناً عالية، وفي هذا التصور يمكن أن نقول إن وضع النص إلى جانب آخر بالطريقة أ ب ث ج ح ل ق ن، ينتج الأدب بوصف هذا الحظ لا ياتيها، لكن أي خط كهذا لا يستغرق الأدب كله. وهذه الحقيقة جوهرية الأهمية. وهي تسمح لنا بتأمل الأدب من حيث هو نمسد للمصوص عل مستويين: شاقولي وأقلى.

فالأدب ليس نتاج تراكم نصي من فط تراكم الحجازرة بعضها فوق بعض لإنتاج بناء، بل هو شيء أكبر من مجموعة النصوص المشكلة تعاقباً، (أو تولدلاً) تاريخياً منذ جليماش، مثلاً، إلى النص الذي اكته الآن؛ كما أنه أكبر من مجموعة النصوص المشكلة تزامنيا (أي في اللحظة نفسها، في مرحلة ثقافية معينة: النصوص التي كتها العرب مثلاً يوم ١٩٨٥/٦/١، أو عام ١٩٨٥، أو في العقد الثامن، وهكذا).

ويسمح هذا التصور بالقول بأن الأدبيولوجيا - الكيسولة التي نختزن الأدب - لا تتجلى نصياً فحسب، بل تتجلى عل مستويات متعددة تمتد مستويات تجل الأدب ذاته. ولذلك يمكن تخصيص هذه المستويات بأنها:

- ١ - مستوى ما قبل النص.
- ٢ - مستوى النص.
- ٣ - مستوى التجزئات الفاعلة بين النصوص.
- ٤ - مستوى ما بعد النص.

كما تتجلى الأدبيولوجيا عل بعتين شاقولي وأقلى.

عل البعد الشاقولي تتخذ الأدبيولوجيا طبيعة محددة هي التطور والظهور ضمن مجال الأدب، كما يتمثلان في العلاقات النسبية بين الأجناس الأدبية المختلفة من توازي أجناس متعددة، إلى طغيان جنس واحد عليها، ثم من ظهور جنس أدبي جديد ضمن بنية الكتابة السائلة، إلى اخفاءه جنس أدبي قديم كان طافياً سابقاً. كما يتخذ تجل الأدبيولوجيا مظهراً آخر هو التطور ضمن الجنس الأدبي الواحد تاريخياً، من جهة، كما تتجلى في الأدبيولوجيا، مثلاً، في نشوء فن الشعر في مرحلة جنس أدبي، ولكنها تتجلى أيضاً في النمو النسبي لفن الشعر بالقياس إلى الأجناس الأدبية الأخرى، وفي ظهور أجناس كالأدب تحل مكانة الشعر التقليدية ضمن بنية الكتابة السائلة^(١٥). إن ظهور اللحمة في الأدب اليوناني، مثلاً حامل أدبيولوجي، لكن انتشار الملحمة وغوها في مقابل عدم غر القصة القصيرة، هو أيضاً حامل أدبيولوجي (واقعد ناشر ملوكس نفسه دلالات طغيان الملحمة عند اليونان، وأشار إلى عدم إمكان ظهورها في المجتمع البرجوازي الرأسمالي للمعاصر له)^(١٦).

وبالطريقة نفسها، فإن ظهور الملحمة وتلاشيها من بنية الكتابة السائلة هو حامل أدبيولوجي، وظهور الرواية في المجتمع اليوناني (ربما لتفسير ياتين نشأة الرواية) هو أيضاً حامل أدبيولوجي. ولكن صمود الرواية الحديثة في مرحلة صمود البرجوازية وتناثرها عل

نواجهه النصوص الأدبية في مراحل الإنتاج الأدبي المستمرة ، أو المستمرة نسبياً ؟

التنقد والأيدولوجيا

التنقد ومفهوم النسخ - التعديل

١٣ -

قد لا يكون ثمة شك في أن أكثر الحمولات كمالاً لفهم العلاقة بين الأدب والأيدولوجيا (والمجتمع) ، هي تلك التي تمت في إطار الفكر الماركسي ، تطويراً لمقولات جزئية غير مفصلة في كتابات ماركس وإنجلز . ولعل أهم تسميات ماركس عن هذه العلاقة تتمثل في «التعقيد» والتأويل اللينين ، وصف فيها : «أ - العلاقة بين القاعدة للادبية للوجود الإنسان والوعي ، بيد العلاقة بين البنية الاقتصادية (البنية الأساس - أو بنية القاعدة) والتكوين الأيدولوجي بشكل عام (البنية العليا)» .

«يدخل البشر ، خلال الإنتاج الاجتماعي لحياهم ، في علاقات محددة لا غنى لهم عنها ومستقلة عن إرادتهم ، [وهي] علاقات إنتاج ترأس (تتأصل) مع مرحلة محددة من تطور قواهم الإنتاجية للادبية . والحاصل لكل علاقات الإنتاج هذه يكون البنية الاقتصادية للمجتمع : الأسس الحقيقي ، الذي تقوم فوقه (عليه) بنية قانونية وسياسية ، والذي ترأس (تتأصل) معه أشكال محددة من الوعي الاجتماعي . إن غط إنتاج الحياة اللادبية يخلق شروط عملية الحياة الاجتماعية ، والسياسية ، والفكرية (العقلية) بشكل عام . وليس وعي البشر هو ما يمتد / يقرر كونهم ، بل ، هل العكس ، إن كونهم الاجتماعي هي التي تمتد / تقرر وعيهم » (١٤) .

٢ - نبدأ من بشر ناشطين حقيقيين ، وعلى أساس من عملية حياتهم الحقيقية سوف نظهر تطور التمسك والاصدااء الأيدولوجية لعملية الحياة ... إن الأخلاق ، والدين ، والميتافيزياء ، وكل ما بقي من الأيدولوجيا ، بالإضافة إلى أشكال الوعي التي ترأس (تتأصل) معها ، لا تحفظ ، هكذا ، بأي درجة من الاستقلالية . فهي لا تمتلك تاريخاً ، أو تطوراً ، لكن البشر ، وهم يطورون إنتاجهم للادبي ، وتفاعلهم للادبي ، يغيرون أيضاً ، جنباً إلى جنب مع حلهم الفعل هذا ، تفكيرهم ونتائج تفكيرهم . وليس الوعي هو ما يمتد / يقرر الحياة ، بل الحياة هي التي تمتد / تقرر الوعي » (١٥) .

واستناداً إلى هاتين المقولتين (وصيغ مختلفة لها) ، بالدرجة الأولى ، وللي التمسك للطروحات فيها ، اتجه النقد الماركسي إلى تأسيس بحث تحليلي ينتج بداهة عن الأصول اللادبية للأيدولوجيا والإنتاج الأدبي في البنية الاقتصادية وشروط الإنتاج والعلاقات الاجتماعية السائدة في المرحلة الزمنية التي تم فيها هذا الإنتاج . أي أن النقد الماركسي قد ربط (بطريقة مباشرة تقريباً) بين الإنتاج الأدبي ولحظته التاريخية المحددة ، ورافها بنية مقولات تتعلق بالكونية أو الشمولية وتجاوز اللحظة الحاضرة ، أو قدرة النص الأدبي على البقاء

١٤ - استعملت التوسيم () لوضع كلمة بديلة ، والقوسين المثلثين [] مع إشارة توضيحية حين تكون الكلمة الأصلية تحمل كلا الاحتمالين ويكون لهذا الاحتمال أهمية فكرية في فهم النظرة التي يوردها النص .

نتيجة خصائص تعجزوا الخاص إلى العام في تكوينه وتكوين الإنسان . وقد نسب هذا النقد مثل هذه المفاهيم إلى الفكر المثلث ، وسعى إلى تفنيدها وحدها حصفاً قاطعاً . ويهذه الصورة التي اتبعت النقد الماركسي داتياً : ١ - نقداً تحليلياً يبحث في إطار العلة والمطلوب ، أي في علاقات سببية ، و ٢ - نقداً مضمونياً (لنسب ليس واضحاً على الإطلاق ، ولا يميل أكثر من قصور معنى خطير) . و ٣ - حكوماً بتصور مسمى : بجهاز نظري له علاقة له بالعمل الأدبي موضوع التحليل نفسه ، أي أنه كان نقداً أيدولوجياً خالصاً (بالنفي الذي حدثته في فقرة ١٠ للأيدولوجيا) . و ٤ - نقداً قصصياً بمنحني : أ - أنه ينقسم العمل الأدبي إلى ثنائية من نط أو آخر ، ب - ينقسم الواقع الذي يقوم بتحليله إلى قسمين : الأول هو العمل الأدبي ، والثاني هو العالم (الاجتماعي - الاقتصادي) الذي أنتج هذا العمل فيه (وغالباً ما استندت درجة أمل من الأهمية للثنائي على حساب الأول) .

وسبب هذه التطلعات والخصائص في تكوينه ، كان الفعل الطائفي في هذا النقد باستمرار هو الفعل « يعطي ، يوضح ، يشرح » ، وكانت مقولته الأساسية هي أنه علينا أن نعلم ، نشرح ، نوضح ، الأدب في إطار الشروط الاجتماعية التي أنتج ضمنها ، ونكشف عن هذه الشروط فيه . ويهذه الصورة كان هذا النقد دائماً «تكوينياً» (حتى قيل أن يستخدم جولدمان مصطلح البنية « التكوينية » ووصفه في الصيغة التي اصطفاها هو ل « يعنى عهده هو أنه مشغول داتياً باكتشاف الجذور الاجتماعية للعمل الأدبي . ولا يبدو ثمة قرابة في أن يكون النقد الماركسي قد ثما وتطور بيه الصورة ؛ ذلك أنه هو أيضاً قد نشأ واكتسب أبعاداً « التكوينية » في مرحلة تاريخية كان فيها المنهج التحليلي - الشرحي - الإيضاحي منبجاً طائفاً في العلوم الإنسانية . وسأحاول أن أظهر فيما بعد أن منطقتان التحول فيه تشكل في مرحلة تاريخية تبدأ فيها مناهج أخرى في الطغيان ، وبشكل خاص خلال العقدين الآخرين مع نمو البنية والسياسية وامتدادها إلى المجالات المعرفية المختلفة .

١٣ -

يسيطر مفهوم التمثل - الشرح على عمل بلخاتوف كله ، مثلاً ، بليلقى للمحدد الذي وصفه الآن : كشف الجذور والأصول الاجتماعية (صيغة عامة) التي ينبع منها العمل الأدبي .

ويرسم أن بعض النقد الماركسيين قد حاولوا الوصول بهذا المفهوم إلى درجة أكثر لطافة وسفسة ، لأن العمل الأدبي الذي يقومون به ما يزال ، بصفة جوهرية ، شرح العمل الأدبي ، بالفي المحدد هنا . فيرفض بير ماشوري ، مثلاً ، مصطلح التفسير - التأويل ، مفضلاً عليه مصطلح « الشرح ، التوضيح » لأن التأويل ، في نظره ، يعنى تنقيح النص أو تصحيحه تبعاً لمعيار مثالي لا ينبغي أن يكونه العمل ، أي أن التأويل يعنى رفض العمل بما هو عليه . ويرى ماشوري أن النقد التأويل لا يملو أن يكون « مضاعفة للنص » (أو تكثيراً له) ، بقوم بتعليقه أو زيادة درجة « انسجابه » من أجل الاستهلاك السائق . وهكذا ، فعل حين « يقرر هذا النقد قدراً أكبر (ومن الكلام) من النص ، فإنه في الواقع يقول عن قدر أقل » (١٦) .

ويلقى تيرى إيجلتون تلمحاً مع ماشوري هنا ، بإسباً على موقفه

وكلتاها كتبت في عام ١٩٦٣ قبل أن يكون هناك إنتاج دال في النقد البنيوي^(٤٨).

وثمة أدلة كثيرة على صدق نظرة سورتاج وبارت إلى الموضوع، وبشكل خاص في نقطة محددة هي أن التأويل يقوم دائماً على افتراض وجود معنى خبوه، سرى، وأصل، وجاهر، تكون وظيفة المؤؤل أن يكتشفه.

ومن هذه الأدلة ما دار من جدل حول التأويل في الفكر اللغوي والفكر النقدي في الثقافة العربية؛ فلقد أكد عبد القاهر الجرجاني، مثلاً، أن التأويل عمل أساسي من أعمال النقد؛ لأنه بالتأويل فحسب يعود بالأشياء إلى أصولها؛ أي يصل إلى المعنى الحقيقي من العمل الأدبي. ولقد قام مفهوم الشرح المرص بأكمله حول هذا المصدر؛ وهو أنه يكشف معنى صحيحاً قائماً في النص. وظل النقد بذلك عملية تملق على النص، تائباً له، وبخاصة بالأثر التي يتصور الناقد أنها أطر النص ومعناه الحقيقي (الأصل الجوهري). ولم يخرج من هذا النمط من التفسير إلا مفكر التصوف، الذين مارسوا التأويل^(٤٩) بدلالة خفيفة لأم الاختلاف.

١٣ - ٢

إذا كان «الشرح» والتأويل» هو الغاية التي يصبو اليها الناقد الماركسي إلى تحقيقها في دراسة الأدب فإن المصطلحات التي يستعملها هذا النقد قد توسع بدرجة أكبر من الفلسفة والتعميد دون أن تكون المقامير التي تحملها هذه المصطلحات مختلفة جوهرياً عن مفهوم الشرح - التأويل.

ويتمثل هذا التطوير للمصطلح الصرف في عمل لوسيان جولدمان الذي يتناول المصطلحين الشرح - التأويل والتأويل، ويشرحهما من عظم الجدل الدائر حولهما ليجعلهما خطوتين في مسار واحد مكتمل (أو وجهين لعملية واحدة)؛ فقد رفض جولدمان النظر إلى التأويل والتأويل بوصفهما عمليتين مختلفتين كترى، وأصر على عدهما عملية واحدة تربط بإحداثيات مختلفة^(٥٠). فحل حين يقدم التأويل على وصف البنية القائمة للنص المدروس، يقدم الشرح - والتأويل على موضوعة (إدخال) البنية للوؤلة ضمن بنية شاملة أوسع، ويكشف لنا الشرح - التأويل الأمول التكوينية للعمل المدروس ووظيفته. غير أن جولدمان يضيف إلى هاتين العمليتين (أو العملية الواحدة) بعداً جديداً حين يقول إن البنية الشاملة نفسها يمكن أن تصبح الآن موضوعاً للدراسة التأويلية. وهكذا فإن كان شرحاً يصبح تأويلاً. وينبغي أن تربط البحث الشرعي - التأويل إلى أن يتسع البحث لاستيعاب قدر أكبر من الواقع الاجتماعي للمدروس^(٥١).

والأداة النظرية الأساسية لعمل جولدمان بكملة هي مفهوم «رؤيا العالم» كما يسميه. والعمل الأدبي من هذا المطلق هو نقل تحمل على مستوى بالغ التقدم من الانسجام coherence (التناسق) لرويا العالم؛ أي لجمعية (ensembles) من المقلولات الأدبية التي مالت إلى أنجاء التكون في بنية متناقصة، وكانت تخص ثنائ اجتماعية معينة ذات امتيازات، الله فكرها، ومشاعرها، وسلوكها نحو تنظيم كل العلاقات بين البشر والعلاقات بين الإنسان والطبيعة^(٥٢).

ومؤكداً له دون تردد؛ وهو يحدد غاية النقد الماركسي، بصفة قاطعة، بأنها: «شرح - توضيح - تحليل العمل الأدبي (إلى درجة) أتم، وذلك يعني «انتهاجاً حساساً للأشكال وأساليبه ومعانيه»؛ لكنه يعني أيضاً «إدراك هذه الأشكال والأساليب وللمعان بوصفها إنتاجاً لتاريخ معين»^(٥٣).

ويشير إيجان في الوقت نفسه إلى أن كثيراً من النقد غير الماركسي يرفض مصطلح «الشرح» بدعوى أنه ينتهك «سرية» الأدب. بيد أن ما يقوله هو تبسيط ساذج للمشكلة بأبعادها كلها؛ فالذين يرفضون تطبيق غاية النقد بشرح النص (اجتماعياً وتاريخياً) لا يفعلون ذلك إصراراً على سرية الأدب، بل لأسباب أكثر جدلية، من بينها أن مثل هذه الغاية قد حالت تاريخياً دون تطور التحليل البنيوي اللغوي للنص الأدبي ذاته، وصرفت عرق التركيز من دراسة «النص» في علاقته الداخلية؛ كما أسمها، إلى دراسة «النص» في علاقته الخارجية»؛ ولقد عبرت سوزان سونتاج عن مثل هذا الموقف، بطريقة دقيقة تجاوز تبسيطات إيجان بدرجات معرفية، في مقالها «Against Inter-pretation»^(٥٤).

فهي تربط طيفان التفسير (ما يعنيه إيجان بالشرح - والتأويل) بهذين خطيرين من أبعاد النظرة الشاملة للأدب: أولها متجذر في نظرية المحاكمة الروائية (أن الأدب محاكمة للعالم)؛ وثانيها مرتبط بالفصل بين الشكل والمضمون، وحسبان المضمون هو العمل الأدبي. وفي رأي سونتاج أن التفسير يقوم دائماً على افتراض أن النص «ملك معنى داخلياً غير مدرك، وأنه لكي يدرك ينبغي أن يؤول، وهي ترى في التأويل انتهاكاً ل«سرية» الأدب؛ كما يذهب إيجان، بل لكونه البنيوي؛ لشكله؛ لحصانته التركيبية، لوجوده الفعلي.

ولقد كانت سونتاج من بين أول من أشاروا إلى أن التأويل فعل تحريف للنص وتصحيح وتغييره؛ إنه فعل يفترض أن هناك خللاً وتفارقاً بين ما يريد النص أن يقوله والنص ذاته، ولملك بمآول المؤؤل أن يلغي هذا التناقض، ويكشف عن تناسق النص وانسجامه متسكاً بأن للنص معنى «أصلياً»، وأنه هو وحده قادر على كشفه. ولملك فإن سونتاج هي صاحبة المفهوم الذي يأخذه ماسيري، وينسبه إيجان إليه. ومن أجل أن ما تعنيه سونتاج بـ «interpretation» يشمل ما يعنيه ماسيري بإيجان بـ explanation، interpretation، فهي ترفض النقد الماركسي لأنها تراه أحد أخطأ النقد التأويل، مثله مثل النمط التابع من فرويد ومدرسة التحليل النفسي. ويقول سونتاج إن انتشار تأويلات الفن (والأدب) اليوم قد سمح حساساتاً... وإن التأويل هو انتقام الفكر (المقل) من الفن... بل من العالم... فإن تزوّل هو أن تقرر العالم؛ أن تستغنى من أجل إقامة عالم خالٍ من والعالم... أن تحوّل العالم إلى هذا العالم»^(٥٥).

أما رولان بارت، فإنه يرفض التأويل من منطلقات أكثر جذرية؛ فالتأويل في عرّفه تعجيد لعمل منجى يظن. غاية العمل النقدي جذرياً ويصل عملها غاية أخرى. ولقد كان رفض بارت له من المنطلقات الجوهري لتطوير للبحث الذي تمثل في تكوين «بنويته» في النقد؛ فقد خصص بارت لهذا الموضوع التتبع من مقالاته المبكرة (راجع: مقالتي «النقد من حيث هو لغته» و«الفاعلية البنوية»

وباستخدام هذا المفهوم ، وحلداً بطريقة متميزة جديدة ، يكشف جولدمان الكيفية التي يكون بها العمل الأدبي فريدياً جامعياً في اللحظة نفسها ، وهو يسلو بذلك كأنه يحمل واحدة من أصمت الإشكاليات التي تحللت المناهج الاجتماعية في دراسة الأدب :

« سواء أكان المبدع يقوم بإحكام نظام فلسفي أو كونه متخيل من الكائنات الفردية والمواقف الفنية ، فإنه ينقلها على مستوى الفكر التصوري أو الخلق التخييل ، فاعلم إياها إلى درجة بالغة التقدم من التناسق (الاتسجام) . وهكذا يحفظ العمل بشخصية جامعية فردية في أن واحد .

« إن اللغة وحدها قادرة على إحكام مجموع مقولاتها متوجه نحو التناسق أي رؤى بالعلم ، لكن اللغة نادراً ما تصل بها - عملياً لاتصل بها أبداً - إلى ذلك المستوى من التناسق الذي تمثله الأعمال الكاملة (للفنان) ؛ فافترده وحده يستطيع إنجاز ذلك ، والتعبير عنه في مضمون عدد (٣٦) .

٣ - ١٣

يمكن هنا أن نجد المجالات الرئيسية التي لعب فيها النقد التحليل بكل أشكاله دوره التميز .

١ - دراسة مفاسل التأثير التي تنتج تطورات ملموسة ضمن الجنس الأدبي الواحد .

٢ - دراسة مفاسل التأثير التي تؤدي إلى ظهور جنس أدبي جديد .

٣ - دراسة العلاقة بين النص الأدبي والعالم الاجتماعي ، هن طريق مرمضة هذا العمل (الذي بعد بنية) ، ضمن بنية أوسع ثم بنية أوسع وهكذا . إلى أن تشكل حلقة متناحية (دائلياً) من البنى الأدبية والاجتماعية .

٤ - دراسة الشروط الاجتماعية التي تؤدي إلى طيها جنس أدبي دون آخر .

٥ - دراسة تشكل المذاهب الأدبية وشيوعها وطغيانها .

ومن الواضح لعماء أن هذه الأنماط جميعاً ، باستثناء مرحلة من مراحل العمل التحليل في رقم (٣) ، تنتمي إلى نمط من الدراسة التقليدية يمكن أن يوصف بأنه يمثل دراسة « النص في علاقته الخارجية » . أما الاستثناء المشار إليه فإن اختياره القفل هو أنه يبدأ أصلاً بمحاولة لدراسة « النص في علاقته الداخلية » ، (١) ويلتقي بالملك من مناهج أخرى كثيرة تعد هذا النمط من انشغال التقادى النمط الوحيد ، أو المركز الذي يندلج باسم النقد «ميجاول تأسيس نقطة توحيد ، أو تقاطع ، بين هذين النمطين من الدراسة ، وبين للماركسية والبنوية ، حل الأقل في الفهم الشائع لها كما تمتلأ في الكتابات الأوروبية بشكل خاص . وإنه لأمر له دلالة واضحة أن يحدث هذا المفصل التغيري الجوهري في النقد التحليل في المرحلة التاريخية التي تغلف فيها البنوية في الدراسات الإنسانية ودراسة الأدب .

١٤ -

يسمح النموذج الذي قدمه ماركس ، في بساطة زائلة ، بنشوء تفسير له يفترض أن العلاقة بين بنية القاعدة والبنية العليا هي علاقة

انتكاس آلي ، أو علاقة توليد سببية . وهكذا تبلورت هذه العلاقة بالفعل في أعمال مفكرين ماركسيين كثيرين ، ومن بين أبرزهم بوشلرين ، الذي قارن العلاقة بين البنيتين بما يحدث في العلوم الطبيعية (٢) . ويرغم الجهد الضخم الذي قام به جرامشي لتدمير هذا التصور الآلي الذي يضي جوهر الجدلية (الديالكتيك) في رأيه نقياً تماماً ، فإن الاستخدام الشائع للنموذج للماركسي - من البنية التطبيقية على وجه الخصوص - ما يزال آلياً ، ويشكل خاص في الدراسات العربية للموضوع .

ويبدو أن الخطأ ليس خطأ المفسرين وحدهم ، بل أنه يرجع إلى احتمال وجود عامل آخر كامن في النموذج نفسه .

ولعل اضطراب ما في النموذج أنه قار ماركسي (static) في النقطة الزمنية التي يوضع عليها نفسه ، أي أنه قورن واحد متجانس كلي .

فهو يقع على نقطة استقر فيها كل شيء على هيئة عدد : البنية الأساس شكلتها شروط محددة وعلاقات محددة للإنتاج ، وقامت هي كذلك بتوليد بنية عليا : فكر ، وفلسفة ، وقوانين ، وأدب ، ونظام سياسي . ومن جهة أخرى فإن للبنية الأساس ، في هذه اللحظة ، طبيعة المتجانس بصفة كلية : فهي وحدة التركيب ، تمثل علاقات إنتاج من نمط متجانس واحد وتعامل الأجزاء كجسم ، بحيث إننا لا نستطيع أن نتحدث عن أجزاء ، بل عن الكل . وهذا الكل معصوم كالسيكة ، نقي المتجانس تماماً ، ولذلك فإنه يولد إيديولوجيا متجانسة ، كلية ، لا أجزاء فيها . وحين نطلق ماركس بعد ذلك إلى الحديث عن عملية التغيير التاريخية ، فإنه يوسى بأن هذا التغيير الذي يطرا على البنية الأساس هو تغيير كلي من جهة ، ومتجانس من جهة أخرى . ولذلك فإن من الطبيعي أن يكون ما يورله هو صحنه البنية العليا أليها متجانساً كلياً . (مع أنه يقر بوجود تفاوت زمني في التغيير على مستوى البنية الأساس والتغير على مستوى البنية العليا) (٣) .

ويبدو أن النموذج التصوري للسول عن هذا النموذج الذي طوره ماركس ، هو صورة للعمل : رب العمل والعمال وعلاقات الإنتاج والسلام المتيجة . ولأن النموذج يملك هذه الخصائص فإنه لذلك يسمح بتفسير آلي ، لا لأن المفسر يفرض عليه تصوراً ألياً . ولهذا تصبح معركة جرامشي أكثر صعوبة إلى حد بعيد ، ولا تؤدي إلى نفس التأثير الآلي للنموذج .

وما أود أن أظهر هنا هو نموذج للعلاقة بين البنية الاقتصادية (وليسها بنية القاعدة) والبنية اللا اقتصادية (وليسها البنية العليا) ، ينطلق من الإقرار بالترتبط بين البنية الاقتصادية الجاهزة في تشكيل البنية اللا اقتصادية ، لكنه : أولاً ، يتصور هذا الدور فيها من الحركة العالقة في المجهول لا الجاهز واحد ، أي من البنية الأولى إلى الثانية ومن الثانية إلى الأولى . وثانياً ، يتصور البنية الأساس لامتجاسته ، عتريه على شروط إنتاج وعلاقات إنتاج متفاوتة النمو ، بل متناحضة أحياناً ، لأنها ليست علاقات في معمل ، بل في مجتمع كل متفاوت ، ومتناقص ، ولا متجانس ، فملاء قروي مختلفة ، متنوعة متضاربة ، ومعامل من هذا النمط كذلك . ثالثاً ، يتصور حركة التشكيل التي تنطلق من بنية القاعدة متفاوتة زمنياً ، أي أن حركة ما حركة تبدأ في اللحظة (أ) من حين تبدأ حركة أخرى في اللحظة (ب) ، وتبدأ حركة ثالثة في اللحظة (ج) وهكذا . وما لدينا هو تركيب

عناصر فردية وثائقية ، وكم (كثافة) عناصر موضوعية مادية يكون للقدرد فيها دائماً في علاقة ناعطة (٢٧) .

ولهذا الأسباب جيباً : آمن جرامشي - بصدق - بصدق للتفت المضري ، لا بوصفه خطياً ، بل بوصفه عارساً على المستوى العمل الفعل ، ومرتباً ارتباطاً جلياً بالمشاعر ، في عملية تهدف إلى التغير الجلي للظلم الكلي للعلاقات الفكرية والأخلاقية ، كما تهدف في نهاية المطاف إلى التغير الاقتصادي - الاجتماعي - السياسي . ولهذا الدور أهمية شبه مطلقة في مراحل اكتساب الطبقة للهيمنة ؛ لأن هذا الاكتساب عملية تروية ؛ والتفت هو صاحب الدور الجلي في هذه العملية . ويستند هذا التصور عند جرامشي إلى فهم الجدول للعلاقة بين البنية الأساس والبنية العليا ، فهو يرفض الفهم الألي لهذه العلاقة ويسميه « طفولية بداية » ، ويؤكد أن هذه العلاقة هي علاقة تفاعل متبادل ، أي أن الأيدولوجيا تؤثر في البنية الأساس تأثيراً صعباً أيضاً . ويتجلى هذا التأثير ، من وجهه من صوره ، في أن إدراك كوني الشروط الموضوعية الثانية قد وصلت إلى نقطة أصبحت الشرورة فيها ممكنة ، إما يعتمد على تحليل فكري صحيح ، وعلى الأيدولوجيا شاملة كلية تعطي وانكاساً عقلياً للتناقضات في البنية ، ولا تقل [وجود الشروط للموضوعية لتغير للممارسة (praxis)] (٢٨) .

ومن هذا التطور يؤكد جرامشي أن البشر فاعلون في الحياة الاجتماعية وليسوا متلقين خاضعين لحتمية تاريخية ذات صيرورة متمزلة عن إرادتهم . إن الإرادة الإنسانية هي التي تسمح للإنسان بأن يكون جزءاً من العملية الجدلية التي تتم بين القوى المتصارعة في المجتمع والتاريخ .

يبقى جانب آخر على درجة حاسمة من الأهمية بالنسبة لموضوع هذا البحث بشكل خاص : وهو تكويني اللافتات واللافتات والتناقضات والتأثيرات للتباعدة ضمن البنية الواحدة .

إن هذا التأكيد يصدق على البنية الأساس كما يصدق على البنية العليا . وذلك وحده يسمح لنا بفهم العلاقة بين الأدب والأيدولوجيا فهياً جلياً ؛ فهياً يتشعب ما إلى البنية العليا ، ويتفرق الأول ضمن الثانية . والنموذج التقليدي يشرح بشتات تأثير البنية الأساس عليها معاً ، بهذه الطريقة ؛ أما في التصور المطروح الآن ، فإن ما يحكم العلاقة بينهما قد يكون التناقضات واللافتات ، والتناقضات ؛ كما قد يكون العكس تماماً . وهذه الصورة ، لا يكون الأدب بالضرورة إعادة إنتاج للأيدولوجيا ، بل إنه قد يكون نقياً لها أو مضاداً لها أو متوازناً مع عناصرها الأخرى ، مع تبلورها وتغيها . كما أن النموذج يسمح بتأكيد علاقة تفاعل عميقة الأثر بين الأدب والمكونات الأخرى ضمن البنية العليا : الفلسفة ، والفنون ، والسياسة . الخ . ويتأكد هذه العلاقة ، نفهم تأثر الأدب في مراحل تاريخية كثيرة ، لا بالشروط الثالثة ضمن البنية الأساس فحسب ، بل ، وأحياناً بالدرجة الأولى ، بالانكاسات التي تتحرك ضمن البنية العليا : الفكر الديني ، مثلاً ، أو الفلسفة ، أو الفكر السياسي . ولعل ظهور الحركات التي تنتشر عبر فروع مرهلة مختلفة أن يكون أكمل تحليل لهذه الظاهرة ، وأن يقدم دليلاً على صدق التصور المطروح في أن واحد . (هل الرومانسية حركة أدبية ؟ هل ما سمي « الحداثة » حركة أدبية فحسب ؟ الخ) . ويسمح لنا هذا التصور بتحقيق فهم أفضل

لا نحلي من الحركات الدالية . وولياً ؛ يتصور الحركات متقاطعة دائماً في كلا الاتجاهين ، وهذا التقاطع فإن الحركة الثالثة من البنية العليا تتقاطع مع تشكيل الحركة الصاعدة من البنية الأساس وتؤثر فيه ، وهكذا ، في نموذج حركي دالب غير قار . محاسباً ؛ يتصور النموذج نموذجاً لا في لحظة زمنية واحدة ، بل على مستويات زمنية مختلفة .

وهو ، بكل ذلك ، تصور جلي حقيقي ، بللغني الماركسي للجدلية في روحه . وإذا كان لي أن أحاول شرح النموذجين تحلياً ، فإن من الممكن أن يتلأ كما في الشكلين الوردتين في نهاية المقال (٢٩) .

وما يعنيه هذا التصور هو أن البنية العليا نفسها ليست متجانسة ، أو كلية ، بل هي متوازنة متناقضة داخلياً ، متعلدة الأجزاء والمكونات . ويتجلى هذا التصور ، تكون حركة التوليد متبادلة بين مكونات البنية : إذ تفعل الأيدولوجيا ، في مكونات منها ، ببنية الفاعلة ، وتعمل ، بذلك ، مكونات في بنية الفاعلة أو غيرها على التغير ، وتقوم مكونات في بنية الفاعلة بتوليد مكونات في البنية العليا . وتبادل كل من هذه المكونات مع المكونات الأخرى ضمن البنية الواحدة ، ومع المكونات في البنية الأخرى ، التفاعل الدائم ؛ وتكون السمة الأساسية لكثا البنيون ، جيله الطريفة ، الحركية الدائمة ، والتشكيل الدائم ، والتعديل والتحويل والتغير الدائم .

وتجماً لهذا التصور ، نستطيع أن نتصور أن البنية العليا قد تلعب دوراً مطاوماً يتم من تغيرات ضمن البنية الأساس ، كما قد تلعب دوراً معكلاً ، وأن ذلك كله قد يتم في طب زمنية مختلفة .

وفي إطار نموذج كهذا يمكن أن نؤكد دلالة مقاطع متعددة عند ماركس وإنجلز لا تبدو لي قابلة للتسايق مع النموذج التقليدي .

أولها ؛ مقطع إنجلز الذي يرفض فيه بإصرار واضح الإقرار بأن للحكون الاقتصادية هو الوحيد المعتمد للممارسات التاريخية ، ويلعب على أن مكونات البنية العليا تفوق المنصر الاقتصادي في التأثير أحياناً ، وتأتيها هو التصور الجيني عند ماركس لتفاوت التغير ومستوياته وليزور الجليد من رسم القديم :

« ليس لمة نظام اجتماعي واحد ينتشر قبل أن تتطور جميع قوى الإنتاج التي لها متسع فيه ؛ ولا تظهر علاقات إنتاج جليئة أصل أبداً قبل أن تصبح الشروط المادية (اللازمة) لوجودها في رسم للمجتمع القديم » (٣٠) .

ولقد كان إدراك هذه الطبيعة المتفاوتة للتطور وراء إحساس جرامشي بتعدد المواقف التاريخية كلها ، ورفضه للإقرار بفورية التغيرات على مستوى البنية العليا (فلهذا كما كان ماركس نفسه وإنجلز قد رفضا الإقرار بها) ، وتوسيع مفهوم « الحركة المضوية » والحركة الفكرية المؤقتة ، في التاريخ ، ثم لفهم « الكتلة التاريخية » - الإنسان من حيث هو ذات فردية خالصة ذاتية ، وكتلة مادية موضوعية :

« ينبغي أن يتصور الإنسان بوصفه كتلة تاريخية [مركبة] من

الصيغة للوحدة، بل إن الأقرب أن نتحدث عن مكوّنات أيديولوجية، ولو كانت خالصة، دون تحويل اللغة الفنية لها، كما كانت أدبياً، بل تاريخياً أو فلسفياً أو علم اجتماع... الخ.

ولأن الأدب كذلك فإنه يحقّق توازناً طاعلياً (في مجازة الناحية على الأقل) في تصوير الكون الأيديولوجي مكوّناً لغوياً فنياً.

فالأيديولوجيا الموصّلة فيه تكسب مجسداً في لغة متميزة، أو صورة ضمنية متميزة، أو تقنية معينة، أو تركيب معين، أو فن سرود خاص، ومن خلال تحقّق الشروط محددة تفرّضها الكتابة، والجنس الأدبي، وتاريخ تطور الشكل، وقوانينه الداخلية، والعلاقة بين الجنس الأدبي وغيره من الأجناس... الخ.

(وينبغي أن نأخذ في الحسبان، في هذا كله، الشروط الداخلية لتكوين الجنس الأدبي؛ أي أنه علينا أن نتوقع درجة عالية من التفرع والملاحة في طبيعة الكوّنات الموصّلة للأيديولوجيا وتقنيات التوسيط إذ إن ما يحدث ضمن الشعر يخالف عما يحدث ضمن الرواية أو المسرح، وهكذا).

ولأن الأدب كذلك، فإن فاعليته مزدوجة، بخلاف الأيديولوجيا التي تمتلك فاعلية وحيدة البعد. وفاعلية الأدب مزدوجة بمعنى أنها أيديولوجية فنية؛ فهي تتورّج، مثلاً، ضمن اللغة والتطور الفني. كما أنها تتورّج ضمن فعل التأثير الأيديولوجي والاجتماعي.

وبهذه الصيغة لا يكون الأدب فنية خفية، بل معلومة مرتبطة بأدبياً بالواقع وفاعلة فيه بكل أبعاده. فلا يمكن أن نفرّق، مثلاً، بين الأيديولوجيا التي تحكم موقع المرأة في المجتمع والقيم الأخلاقية المرتبطة بالجنس، والسلوك الجنسي للبشر فيه، والعلاقات المادية التي تنشأ فيه بين الرجال والنساء من جهة، والأصنام الأدبية التي تتناول هذه العلاقات وهذا الدور وهذه القيم من جهة أخرى، من حيث تركيب الجملة فيها وتركيبها الكل وصورها الشعرية وتنمية الشخصية الروائية... الخ.

وإذا كانت المادية التاريخية في تفسير تقليدي لها، قبل جراسميش بشكل خاص، قد رفضت إقرار نسبة الفاعلية إلى الأيديولوجيا، وبجعلت الشروط المادية هي الفاعل المكوّن في التاريخ، فإنها كانت بذلك تنزع من الأدب أيضاً فاعليته. ولقد كانت هذه باستمرار إحدى إشكالياتها ونقاط ضعفها الأساسية. أما حين نرى الأيديولوجيا فاعلة كما يراها جراسميش، حتى على مستوى التأثير الاجتماعي والأدب بصفتها أيديولوجيا موصّلة فنياً، فإننا نسب للأدب فاعلية حقيقية. وهذا التصوّر فإننا نؤكد أكثر التصاقاً ما طرحه إنجلز في مقطع - أشرت إليه سابقاً - بعيد الأهمية (لكنه لا يترك، في أيدي، من الآثار ما يستحق أن يتركه) يؤكد فيه أنه لا هو لا ماركس حصراً الفاعلية في التاريخ، بل المصنوع الاقتصادي هو الفاعل؛ وهذا من مجموعة من العناصر الفاعلة. يقول إنجلز بوضوح قاطع:

«تبدأ لتصور المادي للتاريخ، فإن المصنوع المحمّل (المحدّد) في النهاية في التاريخ، هو إنتاج الحياة الحقيقية وإحداثيتها. ولم نؤكد، لا ماركس ولا أنا أكثر من هذا. ومن هنا، فإننا نحرف أحدهم هذا القول ليقول إن المصنوع الاقتصادي هو المصنوع الوحيد المحمّل، فإنه يجوز قولنا إن عبارة غير محددة، وفارقة من المفيد،

للعلاقة بين الأدب والدين، مثلاً: هل يمكن أن نفهم تطور الأدب المرى بعد ظهور الإسلام بمنزلة من العلاقات (الانصهارية - القمعية الصراعية العدائية) بين الفكر اللغوي الطاغى والفن؟ وهل كان تأثير هذه العلاقات أقل أهمية من تأثير المفاهيم ضمن شروط الإنتاج وعلاقته للشكلية ضمن بنية الفاعلة؟ أم أننا هنا أمام حالة تنفّذ فيها البنية العليا في تأثيرها حتى فعل المكوّن الاقتصادي، الأمر الذي قال إنجلز إنه من الممكن أن يحدث؟

- ١٥ -

إننا إذ نرفض مقولة الانعكاس التقليدية ونطوّر نموذجاً جديداً لفهم العلاقة بين بنية الفاعلة والبنية العليا، من جهة، ومكوّنات البنية العليا نفسها، من جهة أخرى، فإننا نصبح في وضع يسمح لنا ببلورة أطروحة مبدئية حول علاقة الأدب بالأيديولوجيا، ضمن البنية العليا، نتطرق من حد مظاهر الفكر ونجلياته، جميعها مرتبطة بعلاقة جدلية مع الواقع المادي، بما فيه من وسائل إنتاج، وأطمان إنتاج، وعلاقات اجتماعية (اقتصادية، طبقية). ويبدو أن بالإمكان الآن طرح الصيغة التالية لتأملها في المستقبل واكتناه قدرتها على تفسير الظواهر المعقدة التي تواجهنا في دراسة الأدب وعلاقته بالأيديولوجيا وبالمجتمع.

الأيديولوجيا تكونان لا متجانسان تتجه علاقته جدلية بين المادة والإدراك. والأيديولوجيا لا تشكلت دفعة واحدة كأنها جهاز يتجه مصنع فوري، بل تتكوّن بأدب متفاوت، متداخلة، لا متجانسة، وكل على أزمته متفاوتة لا متجانسة، وفي شروط تاريخية متفاوتة، لا متجانسة. وهي في كل مرحلة من مراحل تشكيلها تستقي من الواقع المادي، وتشكل استجابة لمعطياته وضوابطه، لكنها في كل مرحلة من مراحل تشكيلها تصبح، هي كذلك، قوة فاعلة في الواقع المادي، وتصبح فاعليتها فيه وتفاعلها معه وانعكاسها به نصديراً لتشكيل مكوّنات أيديولوجية جديدة... وهكذا؛ أي أن الأيديولوجيا تصبح، بلغة التوسير، عارسة في اللحظة ذاتها التي تكون فيها قد تشكلت بما هي أيديولوجيا، وتولّد الممارسة هي كذلك مكوّنات أيديولوجية تابعة منها.

ولأن كل نشاط فكري أو لغوي هو في النهاية حمل أيديولوجي، فإن النص الأدبي (والأدب ما هو نشاط حسي) يصبح نتاجاً لعلاقات جديدة متنامية ومتغيرة بين الأيديولوجيا والواقع من خلال الفصل اللغوي الخاص الذي يربط بالواقع، من جهة، وتشكل أيديولوجيا من جهة أخرى. أي أن الأدب يصبح أيديولوجيا موصّلة (mediated ideology). فالأدب هو عملية صهرورة دائمة لتكوّنات الأيديولوجيا في الفصل اللغوي، وتنشأ بين اللغة والمكوّنات الأيديولوجية فيه علاقات تفاعلية معقدة؛ فيكون المكوّن الأيديولوجي صريحاً أو خفياً، مضمونياً أو شكلياً... الخ (إننا كان علينا التحديد من معنى دقيق هنا. وسنناقش ذلك فيما بعد)، وليس له مجل واحد بل إنه مثلاً يتجلى في الحضور، يتجلى أيضاً في الغياب.

الأدب، إذن، أو بالأحرى النص الأدبي، هو مكوّنات أيديولوجية موصّلة بفعل اللغة الفنية والرواية؛ أي أنها ليست كتلة متجانسة خالصة (ولا معنى للمحدث عن والأيديولوجيا هذه

(اللغة عند موسيم) الذى يتحقق ضمنه النهائى (الكلام عنده أيضاً) .

ولأن الأدب يرتبط بالأيدولوجيا بهذه الصورة ، وهى ترتبط بالشروط الاجتماعية والاقتصادية بالضرورة التى اقترحتها فإن الأدب لا يعكس المجتمع ؛ بل تشكل حول الشروط الاجتماعية السائدة ويفعلها لأيدولوجيا فاعلة ، وعملت التفاعل بينهما ، ثم تحول الأيدولوجيا إلى أيدولوجيا موشطة حين تنشأ تجسيدات أدبية أو فنية لها .

ولذلك ، قد تتوافق الأشكال الأدبية مع تطورات التصديدية معينة وقد تنبسطها ، وقد تأتت تالية لها ، لأن الأيدولوجيا تخارس فاعلية حقيقية فى خلق هذه التطورات وتشكيل المسار الذى تتخذه .

١ - ١٥

لا يمكن للتصوُّط أن يتم مضمونياً ؛ فالتفصل للمضمون للأيدولوجيا أن يولد سواها ، بل يتم فنياً - لغوياً/ شكلياً ، وتبدأ للشكل والأداة تشكل أيدولوجيا موشطة من غبط أو آخر . فى الكتابة الأيدولوجية الموشطة لنسباً - فنياً / شكلياً ، يتجس الأدب ، أما الأيدولوجيا غير الموشطة فتتبع الفلسفة أو النظم الفعالية . ومن هنا فإن المنصر المختزن للأيدولوجيا فى الفن ، هو الشكل - اللغة . والتطور الفعل لأيدولوجياً لا يمكن أن يتم إلا شكلياً - فنياً - لغوياً (أى فى الشكل - اللغة) .

ولذلك نرى عادة أن المكون الشكل - اللغوى يتجمد فى طفرس أيدولوجية الدلالة ، تدافع عنها الطفلة للسيطرة باستماتة ؛ لأن الأيدولوجيا لا توجد فى العمل الأدبى إلا لها . وهكذا تنشأ معركة القلم والجديد دائماً على ضوء شكلية ، لا مضمونية (وهذا هو مثلاً ، المسار الذى خلفته حركة الحداثة العربية منذ أبى الحنفى إلى أبى تمام ، ثم منذ ١٩٤٥ حتى الآن) . وهكذا لا معنى للكلام مثلاً ، عن أيدولوجيا الحداثة الأدبية إلا فى أشكال أدبية حديثة .

وليس الفرق بين توماس مان وفرايز كافكا ، كما تصور لوكتاش ، فرقا فى الموقف الذى يتخذه كل منهما من امهات الإنسان فى المجتمع الرأسمالى ، بهذه الصورة التجريدية ، بل فى الأشكال الفنية التى يعبران بها ؛ من طريقة استخدام الفعل والفاعل فى الجملة ، إلى مبيع السرد وعلاقة السرد بالحوار فى الرواية وتركيب الزمن السردى فيها الخ .

ولوكتاش نفسه يلاحظ أن استخدام ولف ثيار الدوى يختلف جذرياً عن استخدام جويس له ؛ فهو لا يستعمله بشكل يغيب فيه الواقع الموضوعى ، بل يرفسه استجابة لهذا الواقع الموضوعى (١٠) ، أى أن طريقة استخدامه هى الدال الأيدولوجى لا للمضمون الفكرى المعين الذى يفصح عنه الكاتب بطريقة مباشرة .

٢ - ١٥

انطعن ، إذن ؛ إلى طرح فرضية أولية تقول : « إن النص الأدبى نص موشط بالأفوات الفنية التى تفرسها ، أو تسمح بتميمها

دون ما دالة . إن الوضع الاقتصادى هو الأساس لكن عناصر البنية العليا المختلفة المتعددة (والمثل) : الأشكال السياسية للصراع الطبقي ونتائج ؛ المستطير إلى نصها المطلقة المنصرة بمد معركة ناجمة ... الخ ؛ الأشكال الفضائية (الفسوقية) ، وحتى انتمكسات حله الصراعات الفعلية جميعاً فى أدمعة للمشاركين ؛ النظريات الفلسفية والسياسية والقانونية والآراء والمواقف الدينية ، وتطورها على المدى البعيد إلى أنظمة من اللاهية (dogmas) - تمارس هى كذلك تأثيرها على مجرى الصراعات التاريخية ، وفى حالات كثيرة تتفوق فى تجميع شكلها (وتقويم) .

وإن ثمة تفصلاً بين هذه العناصر جميعاً ... تتوهم الحركة الاقتصادية فيه ، فى نهاية المطاف ، بتأكيد كونها ضرورية . ولولا ذلك لكان تطبيق النظرية على مرحلة تاريخية أسهل من حل معادلة من الدرجة الأولى (١١) .

وهذه الفعالية التى أنسبها الآن إلى الأدب ليست فعالية مباشرة - وإن كانت فى شروط تاريخية معينة قد تصير كذلك - بل هى فعالية مركبة أيدولوجية - فنية تعمل على صعيد تغييرى للأيدولوجيا - الواقع . من هنا نرى تزايف الحركات الاجتماعية (وتطور الطبقات) بألفاظ جديدة : أيدولوجياً وفنياً فى آن واحد ؛ أى أننا نرى تراكيباً بين مكونات اجتماعية وأيدولوجية وفنية فى عملية التغيير فى شروط معينة . ومن هنا أيضاً نرى صديق جوهر تصور ماركس لتكون تأثير الفكر للمجتمع تجسداً لاحتلال شروط الوجود الفعالية ، ويزور شروط وجود جديدة ، هل أن نصيب أن هذا الإنصلا واليزور عملية معقدة تنشأ فيها بين الأيدولوجيا - الأدب والشروط الاجتماعية علاقة جدلية حقيقية لا علاقة على كوسية تعاقية .

تشكل الأيدولوجيا ، صدمة كى هى أملا ، بنية كلية ؛ ولأن البنية تغير من نفسها فى تلهيات مختلفة ؛ فإن الأيدولوجيا تصبح موشطة فى أصوات تعبيرية مختلفة : من الجبرى فى النحت ، إلى الكلمة فى اللغة ، إلى العلامة الموسيقية ، إلى هندسة البناء ، إلى الأبناء ، ووسائل الطبخ وأسلوبه ، ثم إلى نمط العلاقات الجنسية التى تسود فى مجتمع معين ؛ وهى فى كل ذلك لا تمتلك وجوداً مستقلاً عن أداة تجسدها التعبيرية . إن هندسة البناء المعرية ليست تغييراً عن الشروط الاجتماعية السائدة فصبب بل هى كذلك أيدولوجيا موشطة أدتاً التعبيرية هى الخط والمساحة ، والفراغ والكتلة والمادة الأولية . (ولذلك) ينقل البيت العربى ، هل لغضا داخل مقترح يكاد يعكس صورة وأبرة الفتال والماء ، وتتحرك فيه أنساء مثلاً بحرية ، وينصب من الخارج كتلة مثقلة فى وجه العالم) . وكذلك فإن نسج السجاد هو أيدولوجيا موشطة ، ويمكن أن يدرس من منظور مشابه لدراسة الهندسة والكتابة . وفى كلتا الحالتين ، فإن الأيدولوجيا الموشطة لا شكل لها ، أى لا وجود لها ، إلا فى العلاقات المتشابهة بين الخط والخط ، والمساحة والمساحة ، والنقش والنقش ، والخط والخط ، واللون واللون ، وبين كل من هذه العناصر وبقية العناصر التى يستخدمها الفنان فى لغة الخلق الخاصة بهت : المهنتس فى ملعة الهندسية ، والشاح فى ملعة النسجية . وخارج ذلك ، لا تكون الأيدولوجيا إلا تصورات ومشاعر وأفكار متجسدة فى بقة ذهنية - لغوية لا علاقة لها بالنص المنتج إلا من حيث إنها هى اللاهائى

وتطويرها ، « الأدبية » . ويقدر ما يكون توسيطه عميقاً ، يكون أدبياً ، أي تخفى فيه الأيديولوجيا . ويقدر ما يكون توسيطه ضعيفاً ، يكون أيديولوجياً خالصاً ، أو شبه خالصاً ، أي لا أدبياً » .

أما آليات التوسيط ومكوناته فلها آليات ومكونات لغوية ومرتبطة بالشروط التي تفرضها لغة الأداء الفني في النوع الأدبي نفسه ، أوفى الكتابة عمومًا . وتشمل هذه الآليات اللغوية كل ما ينتج تحت مقولة « الشكل » محدداً هنا لا بوصفه إطاراً حارياً أو صيغة جاهزة أو مستقلة ، بل بوصفه آلية التكوّن البنوي للنص الأدبي . وهو يهله الصفة يضم كل ما خرج على تسميته ، مثلاً ، بالأسلوب .

ويبدو أن أكثر من ناقد ماركسي واحد قد أدرك أهمية أحد هذه الآليات اللغوية أو بعضها ، كما يبدو أن لوكتاش كان يسعى (ويخفق دائماً) إلى تطوير منهجه في هذا الاتجاه . ويمثل هذا السعي في تأكيده النظري أن العنصر الاجتماعي الحق في الأدب هو الشكل ، كما يمثل في تأكيده أهمية دراسة الأسلوب في دراسة الأيديولوجيا ، كما في المقطع التالي : « لا يعني ما أدرك أن الأسلوب غير مهم ، بل الأمر على العكس ، فإنني أزعم أنه بقدر ما نستطيع أن نجتمع بين امتحان الأيديولوجيا التي تشحن عمل كاتب ما ، وامتحان الشكل للمحدد المعطى لمضمون عمله ، يكون تحليلنا أفضل ، أي أن الناقد يجب أن يكتشف عن طريق امتحان العمل ما إذا كانت رؤية الكاتب للعالم مبنية على قبول الغلق (angst) أو رفضه ، وما إذا كانت تتضمن هروباً من الواقع أو إرادة لمواجهة » (١٦) .

وجلي هنا أن لوكتاش ما إن يقر أهمية « الأسلوب والشكل المعطى لمضمون عمله » حتى يميل لفصية الشكل ويمود إلى التركيز على الموقف الفكري والنفسي للكاتب من قضية محددة جزئية لا تصلح مقياساً للعنصر الأدبي في صيغته العامة ، أو في مراحل تاريخية أخرى ، هي قضية الغلق التي تربط مرحلة تاريخية محددة ، وفي مجتمعات محددة وصل في تنامي الاجتماعي الاقتصادي - التكنولوجي - الطبقي - الثقافي إلى نقطة محددة . ومع ذلك فإن ما أبرزه هنا من محدودية لاطروحة لوكتاش لا ينفي أهمية المبدأ النظري الذي أشرت إليه قبل قليل ، والذي كان هو من بين أول من أكدته نظرياً من النقاد للماركسيين - وهو أن العنصر الاجتماعي حاداً في العمل الأدبي هو الشكل » .

١٦- الأسئلة الصعبة

لقد أصبح واضحاً الآن أن السؤال : « هل الأدب نتاج اجتماعي ؟ » سؤال هشاش ، واجتماعية الأدب ومبادئ الشروط التي تحكم إنتاجه بدعيتان .

كما أصبح واضحاً ، من ثم ، أن السؤال : « هل الأدب أيديولوجي ؟ » هو أيضاً هشاش . ولعلك تكتب أسئلة الصعبة .

كيف نفكر عملية الدلالة الأيديولوجية في النص ؟ كيف نفكر وجود النص الاجتماعي ؟ إن النص ليس بحاجة إلى مؤسّس في العالم ، كما كنت قد افترضت في مناسبات أخرى ، لأنه موجود في العالم قطعاً ، موجود داخل البنية الاجتماعية ، لكن ، أين يكمن للمكوّن الأيديولوجي فيه وكيف نحله ؟ هل نفكر آراء المؤلف نفسه ؟ لقد

رفض إنجلز نفسه أن يأخذ بذلك قائلاً : « إن آراء المؤلف يجب أن تبقى خفية خفية » .

هل نفكر آرائه الطبقي ؟

لقد رفض ماركس وإنجلز ذلك (بلذك يكتب ضد طبقته) .

هل نفكر آراء الشخصيات الطروسية وتكوينها : خلفياتها ، سلوكها ، علاقاتها بعضها البعض الآخر ؟

هل نفكر مثل المؤلف نفسه للشروط التاريخية التي مؤسّس فيها عمله ، والعلاقات السائدة بين الطبقات فيها ، وضمن عملية الإنتاج ؟ يبدو أن ماركس نفسه يميل إلى مثل هذه القراءة ، كما هو جلي في رسالته إلى سالال (١٧) . ويولد شخصياً إن هذه الرسالة ورسالة إنجلز حول المسرحية نفسها ، كانت مصدراً رئيسياً لمعظم النقد الماركسي حتى مرحلة قريبة ، وهي المسئلة إلى حد بعيد عن النقد للمضمون الطائفي فيه . هل نفكر الدلالة الأيديولوجية ، في الشكل (كما قال لوكتاش) ، في شكل العمل المفرد في تطور الشكل ، ضمن الجنس الأدبي ، أم في البنية ، كما قال جولدمان ؟

في احتفالي أن الأمر لم يحل بعد ، وهو واحد من بين أصعب الأسئلة التي تواجه الناقد الآن ، وذلك أننا حتى في محاولة جولدمان نبصر فقرة منهجية من داخل النص إلى خارجه ، دون أن يكون ثمة روابط قابلة للتحديد تقنياً . لمفهوم التمثال عند جولدمان ما يزال يقوم على الفصل بين عالمين : عالم النص ، والعالم الاجتماعي الذي يعيش فيه منتج ، ومادام أن كل ذلك ، فإن النقد سيظل بعيداً عن حل المشكلة . وما نعلم بحاجة إليه هو منهج نقدي يلفي الفصل بين عالم النص والعالم الخارجي ، وينتج في وصف النص ما هو وحدة كلية لغوية ، أو بنية محصورة في تكوينها ذاته لا والعالم الخارجي ، بل عالماً خارجياً ، لا يمكن له إلا أن يكون بهذه الصورة خارجياً على الإطلاق ، وذلك أننا مادامت نتحرك في إطار تصور عالمين ، فإننا لا نزال ندور في تلك نظرية المحاكمة الأرسطية ، مهما كانت المصطلحات والتصورات التي نستخدمها لوصف العلاقة بين هذين العالمين . ومن هذه الزاوية ، يبدو عمل جولدمان أسير نظرية المحاكمة إلى درجة مفاجئة تماماً ، إلا أن المحاكمة هنا تتم على مستوى مضموني ، بل على مستوى البنية ، فما يفعله جولدمان هو ، جوهرها ، أن يخلص شكل النص بشكل العالم الخارجي ، وأن يحكم عليه من خلال قدرته الدقيقة هل أن يكون صورة أمينة لشكل العالم الخارجي ، ويمثل هذا في عمله التطبيقي كله بصورة بسيطة غير مستفسلة ، يرغم أن مشرواته النظرية تفضي قادراً من الضبابية والتعقيد للموه على جوهر ما يفعله . إنه يتخلص ، مثلاً ، بعد دراسة الرواية دراسة تطبيقية إلى النتيجة البسيطة التالية :

« ثمة تخاص (تماثل) صدام بين الشكل الأدبي للرواية ... والحالات في الحياة اليومية ، بين البشر ، والبشر (أو السلخ) بشكل عام ، ومن ثم ، عن طريق التشديد ، بين البشر بعضهم مع بعض ، في مجتمع ينتج من أجل السوق » (١٨) .

وليس هذا التخاص الصدام الذي يؤكد جولدمان ويعده ذروة اكتشافاته إلا وجهاً من وجوه المحاكمة مكتسب ثوباً مغايراً قليلاً (مصطلحياً بشكل خاص) .

ها ليس مرة ، إنه فعل ثوري ، كذلك ليس الفن هنا تابعاً تاريخياً ، بل مؤسس تاريخياً ؛ إنه يستيقن التغيرات ، ويولعها . هذا الشكل يكون تحريف للشكل المسرحي وأحداث التهرب (بريتخت وينجولاي^(٢٧) ضلاً ثورياً ، ويكون تدمير طقس القصة الغريبة القديمة ضلاً ثورياً (كاتب هذا المقال) ، ويكون نفس اللغة الشعرية المؤسسة فعلاً ثورياً (أدونيس^(٢٨)) . وهكذا .

١٦ - ٢

ولا تنتهي الأسئلة الصعبة ، بل تتكاثر .

حين نقرأ البعد الاجتماعي للعمل الأدبي ، فهل يصبح هذا البعد مصدر قيمة ؟ هل هناك مثلا ، قيمة أكبر في عمل كاتب يرصد حياة الطبقات الفقيرة ، من القيمة الموجودة في عمل كاتب مثل روبرت جرييه يكشف أزمة المجتمع الرأسمالي الغربي ؟ وما مصدر القيمة ؟

(حتى تروتسكي قال : يجب أن يفهم الأدب بمعناه الخاصة لا كوظيفة تاريخية^(٢٩)) . هل نفهم الأدب بقدر ما يكشفه من صراعات أيديولوجية ؟ أو بقدر ما يكشفه من أزمات ؟ أو بقدر ما يزعم من يقينية البروجوازية بثبات عالمها وقدرته على الدعوة ؟ أو تقوم به بقدر ما يمثل من تحد للأيدولوجيا السائدة ، ودعوة إلى التغيير والرفض ؟ وكيف تقوم حين تكون الأيدولوجيا السائدة هي الاشتراكية في مجتمع اشتراكي ؟ (لقد قال التومس إن الأيدولوجيا ضرورية حتى للمجتمع الاشتراكي ؛ إنها فاضلة ، لأنها عارسة^(٣٠)) . هل نفهم الأدب هنا بقدر ما يزعم ويرفض منها ، وما يبدؤه الممكن ، الذي يكون في وسع الأدب أن يشير إليه في حالة كهذه عند إشارته إليه قيمة إيجابية ؟ وبصطلحات دينية : ما المعطيات في الجنة . التي يمكن للأدب أن يشير بها ويدافع عنها ويحولها ، وتمتد سلوكه هذا يؤثراتها سلوكاً إيجابياً يستحق الإطراء ؟

لم أننا نكفي بالقول : إن الأدب ، في الجنة ، وفي المجتمع الشيوعي النهائي « يعلم » ويطلق أن يكون ، لأن التناقضات ؛ جميع التناقضات تلغى ، ويسود عالم أبدي لا متغير بدون تاريخ ، وبدون صراعات ؟

١٧ - الكون الأيدولوجي :

شمولية التكوين/البنية

من كل ما تقدم ، تبدو علاقة الأدب بالأيدولوجيا أكثر تعقيداً وأشدّ خطاءً ولطافةً تحمّراً . إن اعتاد النقد الغربي أن يفهم ، فالتشكل الأيدولوجي للنتاج الأدبي ، ابتداءً من النص للفرد وانتهاءً بتأجيل مرحلة تاريخية كاملة ، لا يتجلى في الخطابات والتقريرات والآراء والواقف الملحة ، والقيم المبرهن بها يرضى ، والمتطلبات العقلانية التي يمحيط بها المنتج عمله ، بل يتجلى في خفايا التكوين النظوري للنص ، وفي نظام من العلاقات بين الجزئيات يمثل حقيقة تناوله للعالم ؛ للذات والمجتمع والمرداء ، للطبيعة والقيم المجردة والأفكار والشخصيات والأحداث والعالم الاجتماعي المحي . إن للشكل الأيدولوجي لكنم في « البداية » - في الطريقة التي ترتب بها مكونات الجملة اللغوية في النص الأدبي ، متصكفاً فيها ، وتابها منها ، بل إنه ليكنم في الطريقة التي تتجهى بها الكاتب للغة ، والصورة الشعرية التي ينسجها ؛ وأنه ليس خوة تجليه في البنية الكلية للنص ونظام العلاقات التي

أين نبحث إذن عن الكون الأيدولوجي وكيف نحله ؟

إن العمل معقد وشديد التعرج : فالتربصيون يبحث عنه في تقنية المونتاج التي طوّرها بريخت ، لأنها تدعّر الوجود الذي يخلقه للمسرح البرجوازي يتناغم الواقع والماسكة ، وتكشف تناقضات هذا الواقع . أما جون بيرجر فيراه في ظهور الألوان الزيتية لاستخدامها في رسم اللوحة الفنية ، رابطاً بين ذلك والحاجة الجميلة إلى التعبير عن طريقة أيديولوجية معينة في رؤية العالم ؛ طريقة لم تعد التقنيات الأخرى قادرة على تحقيقها ؛ فالألوان الزيتية ، كما يرى بيرجر ، تخلق كثافة ولحمية سميكة ، وصلابة وتماسكاً فيما تصوّره ، وتعمل بالمعالم ما يفعله رأس المال بالعلاقات الاجتماعية ؛ وهو تقليص كل معطى إلى نوعية الأشياء "quality of objects" وتصبح اللوحة نفسها شيئاً ، سلمة تباع وتشترى^(٣١) .

وفي مقابل ذلك يستقرى النقد « المضمون » ، بشكل فح ، الشروط الاجتماعية والاقتصادية ، وصورة الصراع الطبقي ، التي يكمها العمل الأدبي في مولاته الفكرية ، أو علاقات الشخصيات المتصارعة فيه ، مثلاً ، أو في عناصر مضمونية أخرى . أو يفهم لوكاشي ، بشكل أكثر مسفحة ، بمحاولة اكتشاف « نطقة » العمل الأدبي ، ومقلدته على غلق « الكلية » التي يدمرها المجتمع البرجوازي ، وبمجازة شروط التفتت المسألة في هذا المجتمع^(٣٢) .

١٦ - ١

هكذا نقف أمام تيارين متناقضين ، أحدهما يفسر الظاهرة الأدبية بأنها تآكل إلى الوجود استجابة لحاجة طارئة للتعبير عن أيديولوجيا جديدة ، أي مصالح طبقة اجتماعية جديدة . وهكذا تشكلت الرواية (ليان وإط) ، وتتطور (لوكاشي وجولمان) ، وينشأ الشعر العربي الحديث (جلال فاروق الشريف وأغرون^(٣٣)) . وكل هذه الآراء تستند إلى جعل متفرقة لدى ماركس وإنجلز ولينين وتروتسكي . وتتصور الجوهري في هذا الاتجاه هو تهيئة الفن للتغيرات الاجتماعية ، والملاحة التي تمثلها هذه التبعة علاقة آلية لها حمية تاريخياً ، وغير قابلة لمكس اتجاهها . (إن ظهور طبقة جديدة ، كما يقول تروتسكي ، يتطلب ظهور فن جديد للتعبير عنها) . ومعها حاول أصحاب هذا التيار التخلص من مفهوم الانتمائية ، واستمارة المرأة المشهورة (الفن مرآة للواقع) بتصور مرآة منحرفة أو مشوهة (بير ماشيري^(٣٤)) ومن ثم رفض استمارة المرأة ، فإنها يظنون مراوئين بتدرجات متفاوتة من المفهم ما تفعله المرأة بالواقع ، أو لكون المرأة التي يتصورها مصنوعة من بلور معين فاقد الصلابة لوقتير ميق ، ذلك أن عملهم يصدور جوهرياً من اعتمادات تكوينية ؛ عن ولاء باكتشاف الجذور والانتماكسات .

أما الاتجاه الثاني ، فإن نقطة انطلاقه هي موضوعة الفن ضمن البنى السائدة وعلاقات الإنتاج وتراث فن فنانج ، ثم تصور دور نسخي له على مستوى الفن نفسه ، وبشكل خاص ضمن إطار التقنية ، يؤدي إلى دور تحريص على مستوى الفعل الحقيقي للفنر للواقع نفسه لا للفن فقط . بهذه الصورة يتغير الفن ويتغير الواقع ، وضمن هذا التصور قد لا يكون هذا الوعي المنير الذي مطابقاً تاريخياً بالضرورة مع بزوغ طبقة اجتماعية جديدة ذات مصالح تبحث عن فن يعبر عنها . والفن

مثل هذه القراءة بين قطبين يصيران المستويات المتعددة لها : القطب الأول هو عبارة لوكاش التي انتخبناها سابقاً : « إن المنصر الاجتماعي حقاً في الأدب هو الشكل » . والقطب الثاني هو ، مثلاً ، دراسة جولدمان للسبعة لراسين ، وتقضية لرؤى با العالم التي تتجلى في عمله المسرحي^(٣٧) . وبين هذين القطبين يمكن أن يوضع مستويان من مستويات القراءة الأيديولوجية للشكل : الأول يتمثل في تناول منظور الصابنة لدى الفنان لاسمان جزئية جداً في العلاقة بين الفعل والفاعل ، عثاين في الإنسان والشيء ، والثاني يتمثل في تحليل الطريقة التي تشكل بها بنية النص الكلية ، متحركة عبر مفاصل بنوية بارزة لاكتسب تركباً متميزاً في إطار البنية ، تحت ضغط بنية أيديولوجية (أو بنية مقولاتية بعبارة جولدمان) تكمن خفية في ما قبل النص ، وتشكل البؤرة التي يفيض منها النص . ومثل هذه البنية ليست فردية بل هي تبولوجية للمجتمع في الوعي الفردي ، ولا أقصد بالجامع هنا المجتمع المتجانس بل ما هو زائد - فردي - ، يجاوز الفرد إلى جماعة (أو فئة) لاحتكاكها هي لدى جولدمان قد تدفع لكي تتطابق مع المجتمع ، وقد تنقلص إلى مستوى المجموعة (أو الأمة ، مثلاً) .

ولعل أفضل ما يمثل المستوى الأول هو إشارة جولدمان ، في معرض مناقشة بينه وبين ناقد امريكي كتب دراسة متميزة حول روايات آلان روب - جرييه ، إلى إلهامه روب - جرييه الذي يسيل للناقد الأمريكي قائلاً في طريقته في « سرد » الحكاية يخفى وراءه دلالات أعمق . يقول جولدمان : « فلماذا سرد الكاتب الأشياء بطريقة مختلفة ، فلان سبب ذلك هو أن الأشياء نفسها قد أصبحت جوهرياً مختلفة ، ولذلك في يعد [الكاتب] قلداً على أن يفوقها بالطريقة القبولية »^(٣٨) . ويكمل جولدمان جملة لروب - جرييه ، من روايته « غيرة » ، ليكمل على سلامة نطقه ، هي : « الحلابة الخفيف ذو النعل المطاطي لا يحدث صوتاً على بلاطات البهو » . وعلى حين يعلق الناقد الأمريكي على هذه الجملة بقوله : « من الواضح أنها تلوح حول رجل خيوط يمشي بخفة لكي لا يحدث ضجيج ، وبفاجيء ، بلذك ، زوجته » ، فلان جولدمان يعلق عليها بقوله : « وما كان الأساسي هنا هو ببساطة أن روب - جرييه لم يكتب « رجل يمشي بنعومة بالغة » بل كتب بدلاً من ذلك « الحلابة .. الخفيف .. لا يحدث صوتاً » ، لا احتمال أن ما هو أساس هو أنه - في العالم المعاصر - قد أصبح الحلابة هو الذي يحمل الرجل ، أي أن حركته الأحداث في يعد الإنسان بسبل الأشياء الخفلة »^(٣٩) .

أما المستوى الثاني ، فإني أود أن أمثل له بدراسة نصين لأي فلام ، أحدهما هو مدحه المصمم أو للمون ، الذي ترد فيه أبحاثه الشهيرة في وصف الريح (رتق حواشي البحر فهي لمرمر) ، والآخر هو قصيدته في فتح حمورية . أما النص الأول فقد قدمت دراسة مفصلة له في مكان آخر^(٤٠) ، ولذلك أكتفي بإبراز النقطة الدالة فيه من وجهة نظر البحث الحالي في التحول (الذي أبرزته الدراسة) داخل النص ، من رؤى بالزمن تكاملية تلغي التضاريس القلق في تصوراً بين الماضي والحاضر ، بين الشتاء والربيع ، إلى رؤى بالزمن تعاضدية ، يكون فيها الماضي شيئاً والحاضر هو الكمال ، تجسداً لضغوط أيديولوجية حادة تنبع من علاقة الإنسان بالسلطة . فالسلطة السياسية الدينية في المجتمع المصري (الخليفة) سلطة

يسودها . بيد أن للشكل الأيديولوجي يتجلى أيضاً في المواقف البناية التي يتخذها المنتج الأدبي بإزاء قضايا كبرى : يبدأ من مشكلة الحرية وسروراً بتصور طبيعة القوى التي تحكم آلية التكوين الاجتماعي وعملية التطور التاريخي ، وانتهاه بتقسيم للموارد : وجود خالق مدير مسئول عن الكون ، أو انتفاء القوة المبدية ونشوء الكون اعتباطياً ، أو بالفصلية ، أو تبدأ لقوانين طبيعية مازال عاجزين عن اكتشافها^(٤١) . غير أن من الجاسم تأكيد أن هذه المواقف نفسها لا تتجلى في صيغ مستقلة عن بنية النص ، ولا اكتسب بمعناها إلا ضمن هذه البنية ، حيث تفصح عنها العلاقات الداخلية فيها ، والتفاعل بين مكوناتها اللغوية المختلفة .

وللشكل الأيديولوجي للنص هو نتاج مترافق ولازم لآلية تشكل العمل الأدبي ، لا مكون مقدم عليه أو مولوج فيه . كما أن للكون الأيديولوجي بؤرة يفيض منها النص ، وليس موضوعاً يتناولها النص أو يعالجها . ويبدو لي هذا التمييز حاسم الأهمية في دراسة للشكلية بأكملها ، ولذلك سأخصص له فقرة مستقلة الآن .

يستطيع الكاتب أن يعلن ببساطة أنه مؤمن بالحق الديني ، وأنه يصدر عن تصور للتكوين الاجتماعي بوصفه حقيقة الصراع التي تدور بين الطبقات للاحتماء ، ويقل إعلانه هذا إقناعاً وأحياناً أو لإلجاء للمكون الأيديولوجي في النص الذي ينتجه ، سواء أكان هذا النص قصيدة حب أو مسرحية اجتماعية « ثورية » .

ويستطيع الكاتب أن ينتج قصيدة حب أو مسرحية اجتماعية « ثورية » ، لا يعلن فيها أنه يصدر عن تصور للصراعات الطبقة بوصفها أساس عملية التكوين الاجتماعي ، (سواء يتدخله المباشر أو عن طريق إضمار إحدى شخصيات العمل الذي ينتجه) ، بيد أن نصه النهائي يفضح عن رؤى باللعالم ، عن تصور لآلية التكوين الاجتماعي ، تقوم على الإيمان بأن الصراعات الطبقة هي الفاعلة التي تحكم هذا التكوين .

ولي كلنا الحائزين ، فلان السؤال الأساسي نقدياً هو : ما الآلية التي يشكل بها المكون الأيديولوجي في النص ؟ وما الآلية النقدية التي تستطيع بها أن تفصح عنه^(٤٢) . ويبدو لي أننا بحاجة هنا إلى مصطلح نقدي جديد يحدد طبيعة المشكلة وآلية معالجتها ، ويكون نقطة ارتكاز لنا في عملية التحليل . وسأقترح لذلك أن نتحدث نقدياً عن آليتي « الإضمار والإضمار » أو « الخفاء والتجلى » أو « الإضمار والتشكيل » . ومن هذا المنظور قد يكون التطور الجلي الذي طرأ على الدراسات النقدية الحالية خلال الثلاثين سنة الأخيرة ، هو انتقال العملية النقدية من ممارسة رصد المكون الأيديولوجي على مستوى الإضمار والتجلى والإضمار ، إلى اكتتاعه على مستوى الإضمار والظواهر والتشكيل - (ما أعتقد المرى بالذات فإنه ما يزال يجرى على المستوى الأول حسب ، باستثناء لمعت نادرة حديثة العهد جداً لدى بعض النقاد الذين يكتبون الآن) .

١٨ - القراءة الأيديولوجية للشكل :

ليس فرضي هنا أن أقدم دراسة مفصلة للدلالات الأيديولوجية « للشكل » ، فلنك يحتاج إلى بحث متخصص مفرد ، لكنني أود أن أباور مؤشرات مبدئية لقراءة مثل هذه الدلالات . ويمكن أن نوضح

القوة . وهكذا تبدأ شخصية المصمم في البروز ، ثم الارتقاء والصعود لتصبح شخصية بطل « هائل » يملو على الإنسان ، على الفرد في أي شكل من أشكاله ، بحيث إنه يكون تلامذاً ، في حد ذاته ، على ثقافة الرعب في نفوس جيوش المحصور ، دوماً جيش يسلمته :
 و لم يفسر قوساً ولم يمشي إلى بسله
 إلا لتصفه جيش من الرعب »
 و لو لم يقد جحشلاً يوم السوفي لفسدا
 من نفسه وحشها في جحشيل بلس »

أي أن شخصية المصمم — القاطلة — تكاد تصيح — بل تصيح — أسطورية شاماً ، أقرب إلى إحدى شخصيات ملاحم اليونان — هرقل ، الإله الذي يفوق البشر قوته .

وعند هذه النقطة تصل شخصية المصمم ، كما بلورها أبو تمام ، إلى « سف » لا يمكن أن تتمدد . فهو : في نهاية المطاف ، يعيش في ثقافة دينية لا يمكن للإنسان فيها أن يجاوز حداً معيناً في ارتقاؤه ، وألا نازع الإله قوته . وهو أيضاً يعيش في ثقافة دينية تنسب الفعل الخارق في نهاية المطاف إلى الإنسان بل إلى الإله .
 وعند اصطلاحها بهذا السقف الأيديولوجي ، تبدأ شخصية المصمم العظيم في التقلص ، فيتحول للمصمم ، فجأةً ، من فاعل إلى أداة تنفيذية لا أكثر :

« ورمي بك الله برجيه فلعنهما ولو رمي بك غير الله لم نصب »
 آت ، إذن ، أيها المصمم ، أدلة فحسب : القذيفة التي لا فعل لها ، التي لا تعدو أن تكون « شيئاً » يرمي به الله البرجين فتهدم المدينة . ولو أنك ، أنت القذيفة ، كنت قذيفة لقوة أخرى ترمي بك البرجين لما أصبت أنت ولا أصابت هذه القوة (ولعلك ترى قراءتين للنص : لم نصب/ لم يصب)

الفاعل العظيم السابق ينحني إذن ، ويتخلص ليصير أداة ، ويحتل مركز النص فاعل جنيد هو الله .

لكن هذه الصيغة الجميلة لا تفر لتمثل حلاً للإشكاليات . فالشاعر ما يزال في أزمة داخلية حادة تتجلى في أن صورة المصمم — بما هو فاعل — تعود إلى البروز بوصفها شخصية بطل عظيم . لكنها ما إن تبرز حتى تعود إلى الانقضاء من جديد تحت ذات الفاعل الأخر — الفاعل الحقيقي — الله .

هكذا تتنازع القصيدة ، وتتكرر حركات التشكيل البيتي فيها ، وتتراجع بين فاعلين ، ولا تصل إلى حل نهائي لأزميتها ، أو لإشكالياتها ، لمة — بانتظام — فاصلاً ، وأحياناً يبدو الأول فاعلاً حقيقياً ، وأحياناً يبدو أداة . أما الثتان فهذه دائماً على مستوى الإفصاح ، أي حيث يحمل العلاقة بينهما ، فاعل حقيقي ، لكنه على مستوى الإضمار ، أي حيث تبرز شخصية الأول دون أن يذكر الثتان صراحة ، غائب لا ينسب إليه الفعل ، لكنه يلقى ، في كل إفصاح يتم ، الفاعل الخائب .

وفي هذه العملية كلها ، تكون جميع آليات القصيدة ذات تركيب متجانس ، لا تشكل انقسامات داخلية حادة . ولجأة يأتي البيت :

« تلبير مصمم يباله منتظم لله سرتهب في الله سرتهب »
 بتركيبه البهر . فهو منتظم إلى شطرين لكنه متصل الشطرين

مطلقة ، لا تقبل لنفسها شريكاً أو بديلاً ، بل تبرز نفسها بوصفها الكل : الوجود والبقاء معا ، ووصفها نقطة بلوغ الزمن لكمالها . لذلك يكون زمن الحاكم دائماً هو زمن الكمال . ولا يمكن للشاعر أن يقول للحاكم : إن زمتك ليس إلا استمراراً لزمن جميل كان قبلك ، وسيمكون الزمن بمدك أجل من زمتك . بل لابد أن يقول له (إذا شاء أن يبقى على رأسه فوق كتفيه) : زمتك هو الزمن المطلق ، فما قبلك كان سبباً ، وما بعدك سيكون استمراراً لك ، بل إنك أنت مستمر في الزمن الآن (لاحظ كيف أن العرب ما يزالون يجالطون حكامهم بعبارات مثل « أنت قائلنا إلى الأبد ») .

ويسب هذه البنية المقلولة (الأيديولوجية) وهي بنية أيديولوجيا المسطرة ، تنكسر قصيدة أبي تمام في اللحظة التي تنتقل فيها من وصف الطبيعة بزمنا التكامل الذي يصب فيه الماضى الحاضر ويكون الحاضر تحليلاً للماضى ، إلى الحديث عن المملوح ، وتقلب رؤى ياما لعملية التغير والتحول لتصبح رؤى بالإنعائية .

وبعيد الصورة ، تكون البؤرة الأيديولوجية للنص هي الفاصلة الأساسية في تشكيل النص ، في منهج دينية دون أخرى ، وفي تشكيل رؤى ياما للعلم ، وفي تجسيد هذه الرؤى في بنية غسطة منقسمة على نفسها لا تستطيع أن تستعيد تكاملها الأساسي حتى حين تكتمل القصيدة .

أما في فتح عمورية ، فإن الأمر أكثر تعقيداً ، وأبعد إضماراً عن العلاقة بين الأيديولوجيا السائدة وتشكيل الكل والجزئ للبيئة . ففي هذه القصيدة الطويلة يرد بيت واحد من أبياتها التسعين بتركيب متميز ومغاير لجميع أبيات القصيدة ، هو البيت :

« تلبير مصمم يباله منتظم لله سرتهب في الله سرتهب »
 ويحل هذا البيت ، الثلاث جيداً ، في خصائصه الفسوة والإنعائية ، مكانة مركزية في النص ، ويشكل ظاهرة تتطلب تفسيراً . ولابد لهذا التفسير أن يتم على مستوى البنية نفسها ، أي من خلال إدراك نظام العلاقات التشكيلة في النص . ويكشف تحليل النص عن إشكالية جلوية تخترقه وتتخلله هي إشكالية الفاصل . فالنص يبدأ بتصوير الصراع بين السيف والكلب : بين المعرفة النابعة من القوة ، والمعرفة النابعة من التنجيم بالغيب . المعرفة الأولى يدبرها ويفرضها فاعل حقيقي ، والمعرفة الثانية تدبرها وتفرضها النجوم ، أي فاعل وهمي خيبي . ومن أجل أن أبا تمام يبنى النمط الأول من المعرفة ويعمد المعرفة الصحيحة الوحيدة :

« السيف أصدق أثبات من الكتب في حجه الحد بين الجبد والظلم »
 ويستمر أبو تمام في تعميق هذه النقطة وتطويعها إلى أن تنكسر شكلاً نهائياً غير قابل للجدال في حاجته لتخليق :
 « لو يثبت قط أمر أكمل موقفه لجان ما حل بالأتان والصلب »

وعندما تبدأ شخصية الفاعل في البروز ، وتبدأ معها إشكالية النص المزمزة فمن الفاعل ؟
 يقسم النص ، أولاً ، من رؤية واقعية « للفاعل » ، فالفاعل هو اللحظة ، فهو الذي أخذ القرار برفض « معرفة » للتجيم ، واستلال السيف وفزو عمورية ، مؤكداً بذلك يقينية المعرفة النابعة من

وهذه القراءة يتدخل نظام التقفية الداخلية ، ولا يعود المتعصب مركز هذه التقفية ، بل يصبح الله هو مركزها ، كما يتغير الإيقاع ليرتد مركزية الله .

وهذه القراءة هي القراءة المعقولة للنص ، القراءة الخفية . أي أننا أمام قرامتين : مباشرة سطحية تدعو للعين ، تبرز فاعلاً مباشراً واضحاً ، هو الذي مارس الفوز ، وقام به وانتصر ، ولا مباشرة ، عميقة ، لا تدعو للعين ، بل تبرز للعقل للتمعن ، أي أنها تنتمي إلى البنية الأيديولوجية الخفية ، تبرز فاعلاً مسلوب من الفاعلية ، أمام فاعل آخر أقوى وأعظم ، لم يمارس الفوز بنفسه لكنه هو الذي شاء ونفذ مشيئة عن طريق الأدلة .

يبد أن البيت لا يصل إلى هذه الصيغة النهائية المستقرة التي نحسم فيها الإشكالية ، بل يظل مرزوماً حتى في هذه اللحظة . فهو لا يسلب المتعصب الفاعلية كلها ، بل يحوله إلى فاعل تفيدي . وتظل اللفظة الوحيدة في البيت التي تشترك بين القرامتين ولا تتأثر بالتغيير في تركيبه هي « تدبير » ، فالتدبير للمتعصب ، مع أن المتعصب يتكبر على قوة أخرى . تظل القضية تحاول أن تنسب فاعلية حقيقية للإنسان ، لكنها لا تفصح عنها تماماً ، بل تركها معلقة في سياق فاعلية إلهية . ويتجلى هذا النزاع الداخلي في توزيع البيت بين القرامتين المذكورتين ، وفي تشيئة للتدبير ، كما يتجلى في الطغيان السطحي ، لكن الموهو ، للالفاظ التي تتصلق بالمتعصب (أربعة الفاظ : متعصب ، متعظم ، مرتجب ، مرتقب) ، وفي الطغيان الحقيقي لاسم الله مكرراً باللفظة ذاتها (ثلاث مرات : بالله ، لله ، في الله) . ونفس القضية بعد أن تجسدت لزمتها الداخلية (الأيديولوجية) في البنية اللغوية ذاتها ، لتبرز المتعصب البطل مع غياب كامله ، على مدى مقاطع طويلة . لكنها تعود بعد ذلك ، في نهايتها تماماً ، لتبرز البعد الآخر فيها ، وهو الارتباط بالله :

« أبصرت بالراحة الكبرى فلم تركها
تسأل إلا هل جسر من الحصب »
« إن كان بين مصروف الدهر من رحم
موصولة أو فم صاير منقشيب »
« فبين إلهامك الثلاثي نصبرت بها
ويسين إلهام يدر أقرب النسب »

واضحة البطل من جديد ، ضمناً ، موضعاً انشوائياً بإزاء القوة العظمى ، لكن بعد أن تكون قد مارست حركتها الجهرية ثانية ، وهي السماح لشخصية الفاعل والحقيقي ، الذي تراه ، بالبروز والارتفاع ، قبل أن تصطبغ بالسفك الأيديولوجي للدماغ الذي يعيش فيه ، وتبرز الفاعل والحقيقي ، الأيديولوجي الذي لا تراه ، لكنها تميزه ورعياً حاداً طامعاً .

١٩ - الغياب - الأيديولوجي

ناقشت التجل الأدبي للأيديولوجيا في الفقرات السابقة كلها من منظور رصد الظواهر التي تتشكل في الثقافة وإيراز إيمانها ودلائلها الأيديولوجية . ويمكن أن ترى بسهولة أن مناقشة هذه قد تمت على مستوى المحسوس : أي أنها كانت ترى الظاهرة المشكلة ، بانية أو

تركيباً على مستوى أول : « متعظم » . وكل شطر منه منقسم إلى نصفين عن طريق التقفية الداخلية متعصب / مرتقب / مرتجب / مرتقب وهو البيت الوحيد في النص كله الذي يملك هذه الخصائص .

ويكشف تحليل البيت طبيعته الانقسامية أولاً ، ثم يكشف توزيعه بين إسمائيتين ، بين ذاتين قراميتين مختلفتين ، كما يل :

القراءة الأولى :

تدبير متعصب

باله متعظم

له مرتجب

في الله مرتقب

القراءة الثانية :

تدبير متعصب بالله

متعظم له

مرتجب في الله

مرتقب

والقراءة الأولى هي ، بطبيعة الحال القراءة القريبة - المباشرة - السطحية التي تدفعنا إليها التقفية الداخلية . وفي هذه القراءة يبدو مركز الفعل ، الفاعل ، هو المتعصب ، فهو مركز التقفية الداخلية ، والإيقاع يتعصب مركزية واضحة ، وهو مذكور بالاسم والصفة بصيغة اسم الفاعل : متعصب / متعظم / مرتجب / مرتقب ، فهو ، إذن ، الفاعل الحقيقي على مستويات عدة : أبرزها تقسيمه ، وإيقاعه ، وبصفة اسم الفاعل التي يوصف بها ، وهو صاحب التدبير .

لكن متعمداً أكبر التحليل يظهر أن هذا الاحتمال مغفوم داخلها ، بطريقة تنفل الفاعلية من المتعصب إلى الله . ويتجسد ذلك في عدد من النقاط الدقيقة .

فالبيت منقسم إلى قسمين (شطرين) في الأول يرد « الله » مرة واحدة ، وفي الثاني مرتين ؛ كأنه قد قسم بين فاعلين يطغى كل منهما في نصف منه . لكن هذا الانقسام وهمي . فحيث يطغى الأول فإنه يطغى شكلياً فقط . ذلك أن التدبير ينسب إلى الخليفة (أي يكون هو الفاعل) ، لكن الخليفة يعمل اسماً دالاً على للفعولية ، أو بشكل أدق على الانكساقية إلى فاعل آخر ، فاسم الخليفة وللمتعصب « هو اسم فاعل شكلي ، لكنه فاقد للفاعلية مضموناً ، لأنه « متعصب به » قوة أعلى هي الله . وهكذا فإن الخليفة مرزوم متعصب ، فهو فاعل في الصيغة الشكلية ، لكنه ليس فاعلاً في الحقيقة . وتوجد هذه السمة في جميع العهلات للنسبة إليه : فهي كلها صيغ اسم الفاعل ، وكلها ، دلالية ، تحمل الفاعلية إلى الله . فللمتعصب متعظم له ، وهو « مرتجب » ، أي أنه في علاقة لا يمارس فيها الإخافة ، بل يخاف فيها من آخر ، هو الله ، وهو « مرتجب » يطمح إلى رضا آخر ، هو الله .

أي أننا الآن أمام القراءة الثانية الممكنة للبيت ، وهي القراءة التي يفقد فيها المتعصب للمركزية والفاعلية ، ويمتلكها الله :

تدبير متعصب بالله

متعظم له

مرتجب في الله

مرتقب

نحت - الأروحية . فليس في هذا النقد في تراثه الرئيسية أي اهتمام ، مثلاً ، بشعر التصوف أو الزنج أو الغرامسة أو الطبقات الثغوية ، أو الإنسان المسحوق بأي صيغة يرز ، أو بالأدب « الشعبي » كما يتمثل في ألف ليلة وليلة ، وبالحسن الأدي السلي يمكن تسميته « فن القاص العربي : الحكايات » .

وقد تكون مقارنة لاذمة أن يستعمل المقوم الذي طوره الشكليون الروس بالإشارة إلى عملهم نفسه من منظور معادله . لقد كان ليون تروتسكي من أوائل من أدركوا أن الفن الذي يغني الأيدولوجيا هو أيضاً أيدولوجي ، أي أنه اكتشف دلالة الغياب ، إلى جانب دلالة الحضور ، اكتشافاً حليماً يتحول لديه إلى صيغة نقدية مبلورة . ففي مقالته الحادة ضد الشكليين الروس ، يفتد تروتسكي مواقف شكولفسكي ويكوسين حول تطور الأدب ، ومعالجة الأدب بالجممع . . والتفسير الماركسي للأدب ، مؤكداً باستمرار أن الأدب في كل أشكاله نتاج لواقع اجتماعي وفكر قطبي . وعيز تروتسكي في سياق حديثه بين الأدب « الخالص » " pure " والأدب الجماهيري " الشعبي " " popular " اللذين تطوروا في روسيا القيصرية ، رابطاً بين النمط الثابت والتغيير من آلام المسحوقين وألمهم ، وبين الطرف الأول واليوزجوازبة الصاعدة ، وفي هذا السياق يؤكد تروتسكي أن للماركسية ، ملتصقة بصعيد التحليل العلمي الدقيق :

« تسمى بالدرجة نفسها من الثقة إلى اكتشاف الجذور الاجتماعية للفن الخالص ، بالقدرة نفسة الذي تسمى به إلى اكتشاف الجذور الاجتماعية للفن للنتاع [إلى الجماهير] »^(٨١) ، وبعد مناقشة مطولة للموضوع يصوغ تروتسكي موقف الماركسية من أطروحات شكولفسكي بعبارة صارمة نهائية :

« إن تأكيد الاستقلال التام ، والامع والجمالي عن التأثيرات الاجتماعية ، كما يصرحه شكولفسكي ، مثل حل مغالاة عديدة تضرب جلودها ، هي أيضاً ، في الشروط الاجتماعية ؛ إنها جنون العظمة في علم الجمال وقد قلب والقنا الصلب رأساً على عقب »^(٨٢) .

ومن الجبل أن مثل هذا المنظور يبين حل القول بأن الشكليين الروس طمحو إلى تجريد النقد (والأدب ؟) من الأيدولوجيا ، لكنهم كانوا هم أنفسهم نتاجاً لتغيرات في الفن وفي الألق الأيدولوجي في روسيا كانت قد سادت سابقاً في أوروبا الغربية ، وأدت إلى ظهور المدرسة الشكلية الغربية^(٨٣) .

٢٠ - أيدولوجيا النقد

الفعل النقدي في جوره فعل أيدولوجي . وكل نقد يصدر من أيدولوجيا متشكلة . وحتى حين لا يجعل فعل النقد إلا دلالة اللغوية الأصلية في العربية ، فإنه يكون مشرباً بالأيدولوجيا . فالنقد هو تمجيز الزائف من الصميم . ويجرد أن نقره بهذه الطريقة البسيطة ، فإننا نحله بأنه فعل (مهادي) يستند إلى مجموعة من القيم المتشكلة مسبقة التصور ، وكل تشكل فكري مسبق التصور سابق حل لحظة الممارسة أي كان نوعها ، هو : جبري ، فعل أيدولوجي . إن النقد يتضمن موقفاً ، أي أن ثمة « موقفاً نقدياً » ، وكل موقف نقدي هو ، تحديداً ، تمثيل للعالم القائم ، واستجابة له أيدولوجياً . ومن هذا المنظور ، فإن الموقف النقدي المطلق ، أي قبول العالم كما هو ، هو

خفية ، وترصدها ، ثم تقوم بتحليلها في سياقات محددة ، ومن متطلبات نظرية محددة . لكن ثمة منظوراً آخر ، يبدو لي أكثر غوراً وإيمية ومسئلة من منظور الحضور ، هو منظور الغياب . إن للحضور دلالة دون شك ، لكن الغياب أيضاً دلالة ، وإن دلالة الغياب قد تكون أكثر جوهرية ونجسداً لبنيّة اللغة من دلالة الحضور . وإذا كان الشكليون الروس قد أشاروا على مستوى جزئي جداً إلى خطئه ظاهرة ما من نص أدبي بوصفه دالاً ، ومتحده مصطلحاً متميزاً هو الـ " minus " " plus device " أي الوسيلة السالبة^(٨٤) ، فإنني أود هنا أن أتدل هذا التصور إلى مستوى أبعد شمولية وكلية ، هو مستوى الحياة الثقافية والفكرية بأكملها . ولأن استخدامي لمصطلح الـ " minus device " لتجسيد هذا المفهوم قد يؤدي إلى التباس ضار ، فإنني سأقترح مصطلحاً جديداً هو « دلالة الغياب » ، أو « قراءة الظاهر الغائبة » . وسأعود هنا إلى بوتوموف من جديد لأبرز شكلاً من أشكال الدلالة الأيدولوجية مثلاً ، وأكثر جلاء من « دلالة الغياب » ولكنه يمين حل فهم ما أضحى بصورة أفضل . يتحدث بوتوموف ، كما أشرت سابقاً ، عن وجود الأيدولوجيا في كل تصور علم - اجتماعي ، وعن تأثيرها حل أفكار البشر والمعلم في الحياة اليومية ، ثم يتابع يقول :

وهي تملك هذا التأثير لأنها محفونة بملعب اجتماعي ما ، أو لأنها ، وهي تستفي أي تأثير مملعي مباشر ، تجلب الانتباه إلى ملاحح معينة للحياة الاجتماعية وتؤكدها ، في حين تعمل ملاحح أخرى ، مؤيدة بهذه الطريقة إلى إقناع الناس بأن تصوراتهم [حياتهم] مستقرتهم المحتمل حل إطار ملقم من المعلومات دون أخرى^(٨٥) .

هكذا تلعب الأيدولوجيا دورها في الإفصاح والإضمار ؛ في الإبراز والتغيب ؛ في الإثبات والتفي ؛ ودورها في ذلك كله ليس أعظم حل طرف منه حل طرف آخر .

هذا المعنى يصبح الغياب وجهاً من وجوه الحضور ، ويصبح

الغيدان وجهاً من وجوه الوجود . وهذا هو بالضبط معنى الـ " minus device " (كما اقترح استخدامه هنا) . إن إشغال النقد العربي القديم ، مثلاً ، بالدراسة اللغوية للنص ؛ بتركيبه ونظمه وشكولاته اللغائي الجزئية فيه ؛ دون إيلاء اهتمام واضح لملاحح الأدب بالجممع وبالصراعات الدلالية في الحياة العربية ؛ سياسياً واقتصادياً واجتماعياً ، وبالعلاقة مع الثقافة الدينية الطائفية ، لم يكن فحسب فعلاً جلياً ، بل كان تعبيراً عن أيدولوجيا سائدة هي أيدولوجيا ففة « حل أول طبقة ؟ » ليس قلماً ، مرتبطة جديراً بالسلطة ؛ بالخكم في أشكالها المباشرة (الخليفة ، القادة ، الحكام) ؛ بالباطل والباطلطات الفرعية ؛ بالثقافة الرسمية ، أي بالمرکز . ولذلك فإننا نقصد في النقد العربي - حل ما تصور - أدنى درجة من درجات الاهتمام بالشعر الذي مثل رؤى الملحق ؛ رؤى الجاهلي ؛ رؤى الثقافة المضادة ، أو

وحده موقف غير أيديولوجي . ولا أعني بالقول هنا التمثل والفهم والإقرار ، بل أعني انتفاء الاستجابة للكتابة ، وانتفاء الموقف التابع من الاكتسبة نتيجة لذلك ، وهذا أقرب إلى أن يكون موتاً نفسياً وفكرياً حقيقياً ، وإذعاناً مطلقاً . أما القول بمعنى التضخم والتضخيم والموازنة والإنضاع للتجربة والتجريب من الإقرار ، فله هو أيضاً موقف أيديولوجي ، لأنه يستند إلى مجموعة من القيم مسبقة التصور والتشكيل . هي التي أدت إلى الإقرار عن طريق مقايسة الواقع المعاني بالقيم التي يجعلها المعاني ويزن بها ما يعاينه^(٨٤) .

ليس ثمة مفهوم نقدي مؤسس واحد في تاريخ النقد نقى من الأيديولوجيا ، وسيكون عبثاً أن أحاول هنا امتحان جميع المقاميم المؤسسة لتوسيع الزعم الذي أزعمه . لذلك سأكتفي بأحد المقاميم الطاغية في النقد العالمي الآن ، وهو مفهوم لا يبدو أن ثمة من هو عزل اعتماداً حتى للدخول في تساؤلات جدلية حوله ، وأقصد بذلك مفهوم الوحدة ، بشكل خاص كما تبلور في عمل كروجر ، وكما تطور بعده في النقد الحديث .

ما أظن باحثاً واحداً حتى الآن وجد في نفسه الشجاعة على تحقيق درجة من الانقطاع عن ثقافة الأحداث تسمح له بالاتفاقيات خارج الإطار التصوري الذي يشكله النقد الحديث ، والذي تصد مقولة الوحدة فيه بنسبية تصورية مطلقة . وما أظن باحثاً واحداً نظراً إلى هذه البداية التصورية بوصفها حاملاً لأيديولوجيا من الطراز الأول (وإن بعض الظن قائم) .

يبد أن جميعاً ، من خارج الإطار التصوري لمقولة الوحدة ، يبرز حقيقة بارزة : هي أن الوحدة التي يلجأ إليها الباحث في النقد لا يمكن أن تتطور نقدياً إلا نتيجة لعملية أساسية هي « البحث عن الوحدة » . وعلى حين يمكن أن تعد الوحدة خصيصة نصية ، فإن « البحث عن الوحدة » لا يمكن أن يعد كذلك ، بل هو تعبير عن هاجس يشغل الظل - الذات المعاصرة للبحث عن الوحدة لا أكثر . وحين تكشف ببساطة عن أن البحث عن الوحدة لا يتم بشكل بديهي ، بل يتم بإيمان مسبق بالتصور بأن وجود الوحدة في النص قيمة إيجابية (جالية أو فنية أو أدبية أو أيديولوجية) ، يتجلى ببساطة مشابهة كون البحث عن الوحدة ، في جوهره ، فعلاً أيديولوجياً .

لتصور ما يحدث للنقد العالمي لمعاصرة الآن ، (وللفكر منه هيجل حتى الآن مروراً بماركس^(٨٥)) ، إذا رفضنا البحث عن الوحدة أولاً ، وإذا رفضنا ثانياً مقولة الوحدة ، وإذا رفضنا ثالثاً ، إضفاء قيمة إيجابية على النص الأدبي الذي يمتلك « وحدة » ، لنصور ما سيحدث للنقد العالمي الآن ، إذا بلورنا مقولة جدلية تزعم أن العمل الأدبي الذي يمتلك وحدة داخلية (أو خارجية أروباي معنى آخر اقتضاه عليه) قد يكون عملاً سافراً ، لأن علاقته بالعالم الحديث والتجربة الإنسانية للمعاصرة في مثل هذه الحالة ستكون علاقة خفلة (ضئيلة عالم) يفتت ، ويتجزأ أجزاءه ، ويفتقر إلى الكلية والمعشوية والتكامل ، حل مستوى الإنسان الفرد ، والمجتمع والكون ، يكون العمل الأدبي الذي تتألف أجزاءه وتتحدى عضواً لتتمتع وحدة كلية ، شيئاً تصورياً ، أقرب إلى المفارقة لللازمة منه إلى الاتصال الفنى . لنصور مقولة جدلية تزعم أن اللاكثيرين ، وللا تكامل ، وثالثاً نظام (أى القوضى) هي أسس أنماط الأشكال الفنية قادرة على تجسيد التجربة

للمعاصرة . ومن ثم أكثرها إنسانية والتحاماً بالوجود الإنسان - الفردي للجنس في آن واحد . هذه الافتراضات تكشف إمكانية حاسمة : هي أن البحث عن الوحدة ، وتقليس الوحدة ، قد لا يكونان أكثر من تعبير عن أيديولوجيا سائدة تشكلت أصلاً في إطار رؤى دينية صوفية للعالم والإنسان وعلاقته بالطبيعة ، وللمجتمع ، ولللن ، لكنهما تحولتا إلى أشكال أخرى (فارن ، مثلاً ، مع إلحاح لوسيان جولدمان للمركس على أهمية الوحدة ، التي بنى عليها عمله التقني وعلم الاجتماع كله^(٨٦)) ، وإن هذه الرؤى لا ليست أكثر من تمهيد لولوجس مرحلة ثقافية تاريخية معينة ، تمتد من الرومانسية إلى منتصف القرن الحاضر ، وتقتل اجتماعياً صعود البورجوازية والرأسمالية الأوربية وحيثما وسعها إلى نشر أيديولوجيتها ، وخلق تصور لعالم متناغم ، متجانس موحد ، وإن الانقلاب الفكري الجديد في الثقافة المعاصرة هو بالضبط ذلك الانقلاب الذي يبرهن مقولة الوحدة صانداً عن رؤى جديلية للعالم ، ولإنسان وعلاقته بالطبيعة ، وللمجتمع وللن .

لكن ، إذا كانت مقولة الوحدة كذا وصفتها الآن مقولة أيديولوجية ، فإن المقولة المعاصرة لما التي طرحها لا تقل عنها أيديولوجية . والفرق بينهما هو فرق في نمط الأيديولوجيا التي تصدر عنها كل منها . من هذا المنظور تبدو كل مقولة متناهية للوحدة مقولة أيديولوجية . إن مقولة التناقض ، مثلاً ، التي يبدو جاك دريدا مهووساً بها ، هي أيضاً مقولة أيديولوجية ، فلهذا دريدا إلى أن غاية العمل الفلسفي التفكيكي هي إدراك التناقض الذي يتغلغل بنية الفكر الفلسفي لمجداً ، أي من حيث هو فكر فلسفي^(٨٧) ، وذهب أتباعه إلى أن غاية العملية النقدية هي إدراك التناقض الذي يتغلغل بنية العمل الأدبي لمجداً ، أي من حيث هو عمل أدبي (راجع) ، مثلاً ، دراسات برباره جونسون ويول دوسان وجيوفرى هارنغ ومارولد بلوم ، يشكل خاص^(٨٨)) ، إنما ينبع من تصور أيديولوجي يرى في التناقض خصيصة سلبية في بنية العمل الأدبي ، لكنه يعدها طبيعية ، يرغم سلبيتها ، أي أنها بما لا حول ولا قوة لها بمزاوله معانها تنتج نصوصاً أدبية - نقدية . وعاشت قد أشرت إلى هارولد بلوم ، فإنه يمكن أن أثير الآن إلى أن جهده النقدي كله يصدر عن أيديولوجيا طاغية ، أيديولوجيا تنسب لعملية القارئ والثأر - التي تشكل طبيعة القانون الذي لا حول ولا قوة له بإزائه - قيمة جالية محددة : هي قيمة توليدية تطورية ، بمعنى أنها تنقل شخصية الفنان وتكرهه الفنى من مرحلة بدائية إلى مرحلة أكثر تطوراً وأهمية : أي أعظم قيمة . أخيراً ،

هل يمكن أن نغنى عن تصور كارل ماركس للأيديولوجيا بوصفها وعياً زائفاً وثائقاً عن البنية الاقتصادية ، طبيعته الأيديولوجية ؟ أي هل أماناتوس إن نرى أن ، في اللحظة التي نصف فيها الأيديولوجيا بأنها سلبية القيمة ، نصدر عن موقف أيديولوجي ، يؤمن بأفضلية المعرفة العلمية للمنظمة على المعرفة التي ينتجها الفكر أو النظرية للمنظمة ؟ موقف متناهي للأيديولوجيا ، ظاهرياً ، لكنه عصبي التجذر فيها فعلياً ؟

٢١- النقد ، والأيديولوجيا ، ومشكلة القيمة

يرغم أن المنهج النظري الذي تشجع تصورات ماركس الأصلية

أو إخضاع العمل الأدبي للدعوة (الإسلامية ، مثلاً ، أو الماركسية) ، وينتهي في إحدى ذراعيها تصورياً ، وفي إحدى سيقانها الفكرية للهمة تقليداً ، في عمل قلّز بنجاحين^(٩١) ، إذ يبدو لي أن الصيغة التي وصل إليها بنجاحين هي واحدة من أفضل الصيغ المطروحة الآن في الفكر النقدي في العالم ، هل صعيد محمد عجلون^(٩٢) ثنائية القيمة الفنية/النزعة الأيدولوجية ، وانتقاص صيغة توحيد بينهما .

يدرك بنجاحين أن البعد الأيدولوجي أو السياسي للعمل الأدبي ، كما يلوته الدراسات النقدية حتى زمنه ، قد ظل قلقاً غير قابل للموضحة الدقيقة في إطار نظرية نقدية متماسكة ، وعاجز عن حل التعارض الذي تصوره بين النزعة (السياسية) والدعوة (المجردة الأدبية) ، وهو يصف حالة النقد بأنها لم تصل إلى الآن صورة ملة تتمثل في ظهور صيغتين متمارضتين : إحداهما تقول ، يكفى العمل الأدبي أن يكون ملتزماً لكي يكون جيداً ، ، هل حين نقول الثانية : « العمل الأدبي الذي يكون ملتزماً ينبغي أيضاً أن يكون جيداً » . وبين هاتين الصيغتين يتراجع النقد عاجزاً عن حل الإشكالية المطروحة .

أما بنجاحين فلهذا يطرح صيغته الجديدة عن طريق صير التصورين الأساسيين اللذين يبدوان متضادين في الصيغتين السابقين ، ويوحداهما في صيغة واحدة مختلفة جلياً : « أريد أن أبرزكم لكم أن النزعة التي يكشفها عمل أدبي لا يمكن أن تكون صيغة سياسية إلا إذا كانت صيغة بمعنى أدبي . وما يعنيه هذا هو أن النزعة التي تكون صيغة سياسية تتضمن نزعة أدبية ، وهو أضيق فوراً : أن هذا النزوع الأدبي الذي يكون محتواه بشكل صريح أو ضمني في كل نزعة سياسية سليمة ، هذا النزوع ولا شيء آخر هو الذي يشكل نوعية العمل (الأدبي) وجوده ، ولهذا السبب فإن النزعة السياسية الصحيحة للعمل تكتسب نظرياً أيضاً نوعيته (وجوده) الأدبية ، لأن النزعة السياسية الصحيحة تحوي حل نزعة أدبية هي أيضاً صيغة^(٩٣) .

وتتبع أهمية تصور بنجاحين هذا لا من حله القيمة الأدبية متنوعة ضمن القيمة السياسية فحسب ، بل من تحليدها لمعنى « القيمة الأدبية » ، وهو لتحديد يرفض جميع التصورات الماركسية السابقة حله ، ويؤسس جيداً نظرياً عاماً في دراسة الموضوع . فالحقيقة الأدبية بالنسبة إليه ، كما يصفها حين يطور الصيغة الأساسية السابقة ويعرفها ويطورها بشكل نهائي ، تبدو مرتبطة بالفتية :

« نستطيع الآن أن نؤكد ، بشكل أكثر دقة ، أن هذه النزعة الأدبية قد تتكون من التطوير التفضيلي للفتية الأدبية ، أو من التطوير التراجعي لها^(٩٤) .

وفي خطوة نالية يحدد بنجاحين العلاقة بين هذه الفتية الأدبية المتضمنة والنزعة السياسية الصحيحة في إطار مفهوم « الاعتماد الوظيفي » ، أو « النتيجة الوظيفية » ، مطلقاً من تمييز أساسي للناقد الروسي تريكوف (Tretakov) « بين الكتاب الناضل والكتاب للآخر » .

وليس ثمة من شك في أن أطروحة بنجاحين ثورية بمعنىين ، الأول أنها تحرير للفكر النقدي نفسه ، والثاني أنها ترتبط بالفعل الثوري

(خصوصاً العلاقة بين البنية العليا وبنية الأساس) على بلورته وتطوره هو التعليل بالنزعة الأولى ، فإن النقد الماركسي التطبيقي ابتداء من المناقشات القليلة جداً التي أحفلها ماركس وإيجنجر ، حتى آخر ما قام به جولمان وأودونو ، يعد بالنزعة الأولى نقلاً « تقريباً » ، غير مهذّب في مواقفه من الأعمال الأدبية التي يراها متبينة لمواقف أيدولوجية تناقض أطروحاته الأساسية ، وغير متردد في إطراره ما ينبغي منها حله الأطروحات . ويتبدو هذه السمة فيه من الجلاء والنصاعة والشمول ، بحيث إننا نقابجاً لتماماً حين يأتي ناقد ليتهم النقد الماركسي بأنه ينظر من معالجة مشكلة القيمة ومعضلاتها ، خصوصاً حين يكون هذا الناقد نفسه ماركسياً . إلا أن هذا هو بالضبط ما يفعله واحد من أبرز النقاد الماركسيين الصاعدين الآن في الغرب ، هو تيري إيجنجر . ويدل على إيجنجر في موقفه هذا كأنه يفرض معركة دون كيشوتية مع طواحين هواء تطوله في هيئة نقد ماركسي يرفض الانخراط في التطويم وتخاذ موقف من مشكلة القيمة . وعلى حين قام عمل تروتسكي في موقفه من الشكليات الروس ، وعمل لوكاش في دراسته المروية للممارسة ، حل التطويم من منظور شديد الفوضوح ، وقام عمل بنجاحين على تحديد القيمة الأدبية بالقيمة السياسية ، فإن إيجنجر يظل قادراً حل كتابة فصل هجومي ماسح ضد النقد الماركسي الذي يظل نالياً عن الانشغال بمشكلة القيمة فيقول :

« إن السكوت عن التمييز النوعي بين كتابين كوشكين وكوتسري بالقر يبدو عبثاً تماماً من وجهة نظر النقد الماركسي . لكن هذا الاحتجام للصنع النظري منتشر وشائع في علم الجمال الماركسي . وفي شكله الأبسط يبدو هذا الموقف إسهاماً بالقيم (الناتج من الإيمان بالمساواة) بإزاء التحذير التفضيلي من تخصيص مكانة من الطبقة الثانية لأعمال أدبية ما ، كم يبدو شرفاً عالياً تفضيل بليك على بنجامين . أما في شكله الأكثر شخفاً فإنه يطرح نفسه كملوية صليبية معادية للمثالية القاطنة في الحكم للمبارى . ومهمة الناقد تماماً لهذا الموقف ليست أن يضع الأعمال الأدبية على سلم تقويم ، بل أن يخلق معرفة علمية بشروط إمكانية التاريخية . وسواء أكانت هذه الأعمال مستتبلة أم تكتنن فإن ذلك غير ذي علاقة في النهاية بالنسبة لهذا الغرض ، وهكذا ينبغي التطويم من مجال علم الأدب لكي يبرى وينقى ، ربما كتمتة خاصة^(٩٥) .

وإذا فرفض إيجنجر هذا الموقف ، فإنه يبرهن به ويزن موقف النقد الرضوي / الخالي وأصابعاً كلا الموقنين بأنها عاجزان :

« وعلى حين يعيد النمط الأول من النقاد [الماركسيين] إنتاج الأيدولوجيا البورجوازية عن طريق نزعة المساواة التجريبية لديه ، فإن الثاني يعيد إنتاج هذه الأيدولوجيا في نزعة التنظيرية « للمجردة - من القيمة^(٩٦) » . أما من هم هؤلاء النقاد ؟ وما هي الطواحين التي يجارها إيجنجر ؟ فإن ذلك مما لا يفصح عنه حوته وما يعجز فهمي عن إدراكه دون تبرع منه به .

لقد شغلت مشكلة القيمة الأيدولوجية ، بصورة أوبأعصرى ، النقد المثالي زمناً طويلاً دون أن تقدم إجابة وافية لها . بيد أن ثمة محاولات يمكن تصنيفها تراجيياً ، تبدأ بالمفاهيم الفجة للالتزام

بل يكشف خصيصاً في فكر النقاد نفسه ، هي خصيصاً أيديولوجية صرف . وفي حالة كونه مكتشف في سياق جديد سلامة مقولة كون (Kulm) التي أشرت إليها سابقاً ، وهي أنه ليس ثمة من حقائق مستقلة عن النظريات التي شكلها حولها . ولقد كان من زوايا الامتياز الباهرة للنقد المعاصر القديم ، في تياره الرئيس الذي يمثل عمل الفاعل الجرجاني وعبد القاهر الجرجاني أنه ألغى - في سياق يعنى فيه الفكر الدنيوي والإرهاب الدنيوي فطرياً كاسماً - على استقلالية القيمة الأدبية للنص عن قيمته الدينية . وسواء أكان هذا الموقف مجرداً نقدياً أم لم يكن كذلك ، فإنه عما ينبغي تسجيله باحترام عميق للكفاءة الفكرية والتجرد العقلاني اللذين يفتخريان وراءه ، وهما كفاءة وتجرد يصدران عن إيمان من أمة الفكر الدنيوي نفسه ، لا من أمة الفكر التقني فحسب . أما كيف تتجسد القيمة الأدبية ، وما مقوماتها ، فإنه عما لا يسهل الجواب عليه أولاً ، ولا يدخل في إطار هذا البحث ، ثانياً ، ويحسن أن تتم مناقشته في مناسبة مقبلة .

٢١ - ٢٠

من جهة أخرى ، تقوم أطروحة بنجامين على تأكيد مبالغ فيه لاستلاك التقنية ، بمعنى عمده وديق للكلمة ، دوراً في العمل الأدبي ، هو دالاً لمصلحة البروليتاريا سياسياً . إن تقنية المونتاج في العمل المسرحي ، في رأيه ، ثورية لأنها تقطع إلى المسرح تطورات حدثت في فنون أخرى كالإغامة والسبني . لكنه ليس واضحاً على الإطلاق لماذا تنسب إلى تقنية المونتاج هذه القيمة الأيديولوجية . ولنصف إلى ذلك ، ما هو أكثر أهمية : لماذا تفترض أن تقنية المونتاج في ذاتها ذات قيمة تقدمية أصلاً ولماذا نمد هذا شيئاً بديلاً ؟ يبدو لي أن السؤال الوحيد لعمل بنجامين هنا هو مصيرية التقنية ، أي كونها نتاجاً للمرحلة التاريخية الحاضرة . وبهذا المعنى - إذا قلنا الأطروحة - يصح المحك (الوحيد ؟) للثورة التقنية وتقدمها التقني وصحتها السياسية هو انتسابها إلى مرحلة تاريخية معينة أو عكسها للحاضر الراهن .

أما ما قد يبدو من عمل بنجامين من أن أهمية المونتاج تنبع لا من طبيعته المصيرية أو تقنيته بل من دوره في تقطيع العمل المسرحي ، وتدمير اليوم ، وخلق التشريب وكشف التناقضات (كما في عمل بريخت) ، فإنه غير دقيق وغير قابل للاعتبار - فنياً - على جميع الفترات الأخرى وفي جميع المراحل التاريخية . قد يكون التشريب في سياق المسرح الرأسمالي أو البرجوازي ذا وظيفة محدثة ثورية ، كما في الجهر من عمل بريخت ، لكن هل يبنى التشريب في مسرح ومجتمع اشتراكيين ، مثلاً ، ملائماً للقيمة الأيديولوجية ذاتها ؟ ومن ثم هل يظل للمونتاج قيمة أدبية في هذا السياق الأخير ؟ من الواضح هنا أن نظرية بنجامين مقيدة بإطار تاريخي عمده ، وبأشكال فنية سائدة في ثقت عدد من المجتمعات هو للمجتمع البرجوازي الغربي ، لكن التاريخ والمجتمعات والنظريات التقنية أكثر شمولية وأهمية بكثير من أن تصاغ جميعاً ضمن معطيات هذا المجتمع بالذات . إلا أن عمل بنجامين يظل مهمل جداً حين يعيد نظري صرف ، يتمثل في كونه ينقل محور التركيز ، في دراسة الأدب ودوره السياسي وعلاقته بالأيديولوجيا ، من تتبع الأطروحات الفكرية التي يصوغها الكاتب بشكل نظري إلى مستوى التقنية والأدبية ، إلى مستوى البناء الفني للعمل الأدبي ، واكتشاف الدلالات الأيديولوجية للشكل . وهو في ذلك يفيد من

والفكر الثوري^(٢١) والبروليتاريا . لكن هذه الثورية ليست ضماناً لتساكها التقني وجوهها ، إذ من الواضح تماماً أن تماسك الأطروحة يعتمد اعتماداً مطلقاً على مفهوم « القيمة » الذي تضمنته ، وحسن تحديده « الأدبية » . والتقنية هنا لا تكشف إلا في إطار « المصمة » : « وما هو صحيح سياسياً صحيح أدبياً » . ويعد مفهوم الصحة بأنه إسهام من ثقت معين في الصراع بين الطبقة العاملة والرأسمالية ، لصالح الأولى طبياً .

أما مفهوم « الأدبية » فإنه لا يناقشه إطلاقاً ، بل يتخذ منه موقفاً « استبدادياً » (أعني أنه يحده واضحاً بديلاً) ، مع أن ذلك غير صحيح على الإطلاق . ذلك أن قدرأ هائلاً من النقد الحديث ، بدءاً من الشكليين الروس إلى التفكيكيين ، قد جعل منه الأول اكتشاف « الأدبية » ، رد الشعرية .

ثم إن هذا التصور يربط الأدب والتقنية بمرحلة تاريخية معينة ، ويتصور عمده للتشريك الاجتماعي ، وإذا ظهر أن هذا التصور لا يتفق مع التشكلات الاجتماعية عبر التاريخ ، أو إذا ظهر أن تاريخ المجتمعات والأدب يضم مراحل غير مرحلة الصراع بين الرأسمالية والبروليتاريا ، تصدحت أطروحة بنجامين تصدعاً خطيراً .

والحقيقة البسيطة هي أن كلا الافتراضين المطولين لتصلبيهما سلم .

نفترض نظرية بنجامين ، ضمنيًا ، أن القيمة الأدبية وظيفية من وظائف سلامة الموقف الأيديولوجي ، بمعنى أن وجود الثانية يمت وجود الأولى . ولو كان لنظرية هذه المصمة العامة لكثافت أكثر ثباتاً ، لكنه حين يمدد الموقف الأيديولوجي السليم بأنه يتمثل في الوقوف إلى جانب البروليتاريا في صراعها مع الرأسمالية ، فإنه يجعل هذا الموقف أكثر ضيقاً وحدوية ومن ثم أكثر تهافتاً (بالمنع المنطقي الصرف للكلمة) . ومن بين النتائج المنطقية الضمنية المديدة لنظرية بنجامين واحدة على قدر كبير من الخطورة ، وعلى قدر مثال من الضعف ، هي أن العمل الأدبي الذي يتبنى موقفاً أيديولوجياً مرتبطاً بطبقة أخرى أو غير طبقية أصلاً ، أو لا يتبنى موقفاً أيديولوجياً من هذه القضية المحددة أو غيرها ، بل يبلور المواقف المتعارضة دون أن يكون طرفاً في الصراع الدائر بينها - هو بالضرورة عمل فاقد للقيمة الأدبية . وهذه المصمة لا تختلف في شيء من الصيغة التي طرحت في الفكر الدنيوي وروبطت القيمة بالانتماء القيم الدينية والدعوة إليها والدفاع عنها والتبشير بها^(٢٢) . ومن ثالثة القول أن يشير لاره إلى أن من أسوأ أخطاء الإنتاج الأدبي في العالم تصوراً أدبياً ورويتارياً ، وأن من أفضل مخارج الأدب في العالم تصوراً أدبياً أن تقرأ خارج كلا هذين الإطارين . لكن إشارتي هذه لا تمنع إطلاقاً أن التصور الديني والبروليتاري هي نوعان من شأنهما أن يتقيا بساطة أن القضية مطروحة بشكل خاطئ ، حين تطرح على هذا المستوى ، وأن علينا أن نبحث من مستوى آخر لدراسها عليه ، ومن نظرية في القيمة لا تتألف من طرفين - قيمة سياسية دنيوية (أو أيديولوجية بشكل عام) ، وقيمة أدبية ، بل تتألف من طرف واحد هو القيمة الأدبية : تلك أن العمل الأدبي لا يمكن أن يكون له إلا قيمة من ثقت واحد عمده هو أولاً وأخيراً ثقت أي ، أما حين يفترض النقد أن للعمل قيمة أدبية - لكنه خال من القيمة الأيديولوجية ، فإن حكمه لا يكشف خصيصاً في العمل الأدبي ،

الرسالة؛ وتبدو إطلاعية هذا الربط في تحليله لنقص الانتباه الطبيعي عند الفنان، وتركيزه على الانخراط في الفعل الذي يؤدي إلى تحريك وسائل الإنتاج الثقافية. لكنها تبدو أيضاً في المعارضة التي يقيمها بين العقل (في نقده لجماعة «المروضة الجبلية» و«مجلسهم» بأنهم يقصرون دورهم على أن يكونوا رجال فكر) ، والبروليتاريا . فهو يحتتم مقلته بالقول : «إن الصراع الثوري ليس حراً تخاف من الصراع الرسالي والعقل ، بل حرب تخاف من الصراع بين الرساليات والبروليتاريا»^{٩٧}.

ويرغم أن ما يقوله بنجامين هنا سليم لاهواء فيه ، ويرغم أن معارضة العقل / البروليتاريا لا تعني أكثر من نفي لأي أطروحات مثالية أو للتطير والفكر الصرف ، فإن مقلته تظل محدودة . ذلك أن الصراع الذي يدور في المجتمعات الإنسانية ليس ذاتياً وإطلاقاً صراعاً بين البروليتاريا والرسالية ، بل إن ثمة أشكالاً أخرى لا تحصى من الصراع ، تتبع من الشروط الموضوعية السائدة في مجتمع ما من المجتمعات . كما أن ثمة صراعات تدور لا ضمن المجتمع الواحد بل بين المجتمعات والدول المتناحرة . وما الصراع بين البروليتاريا والرسالية إلا أحد وجوه الصراع ، وهو وجه لا يتجلى إلا في مرحلة محددة من مراحل تطور المجتمع ورأس المال ووسائل الإنتاج والتي الاقتصادية . ومن أجل أن نحصر بنجامين لسرايا نظريته في هذا المستوى المحدد والمرحلة التاريخية الخاصة بمجملها محددة الجدوى في فهم العلاقة بين الأيدولوجيا (أو السياسة بخاصة) ، والأدب ، وفهم «القيمة» التي يمتلكها العمل الأدبي أنيقاً ، إذا كان «صحيحاً» سياسياً . فمثل هذا النظرية تبدو قليلة الجدوى في تحديد القيمة والصحة السياسية في إطار الثقافة المعاصرة ، مثلاً ، حيث تتجلى على صراع متعددة تتقاطع وتتباين : صراع على مستويات قومية ، واجتماعية ، وقيد غزو استعماري وقيد دولة استعمارية ، وصراع على مستوى الأيدولوجيات الليبرالية (الدينية بخاصة) وأيدولوجيات مضادة لها ، وصراع على مستوى طبقي ضمن المجتمع الواحد ، وعلى مستوى طائفي وقبلي . وسيكون منظوراً ضبابياً تماماً ، وزائفاً في تقديمي ، ذلك المنظور الذي يخلص جميع أشكال هذا الصراع ، بل الصراعات في المرحلة التاريخية الحاضرة ، إلى صراع بين البروليتاريا والرسالية في المجتمع المعاصر ، أو على مستوى صوري وعلى ... على الرغم من أهمية هذا المستوى من مستويات الصراع . أنا أعي تماماً أن مثل هذا المنظور قائم في الثقافة المعاصرة الآن ، وأن أصحابه سيرون على اشتراط هذا الأمر ، أي أنه لا أستطيع قبول الأطروحة أو اعتمادها الآن في تفسير الظواهر الثقافية والاجتماعية للعصر في الحياة المعاصرة . أرى دراسة العلاقة بين الأدب والأيدولوجيا من المنظور الذي يقترحه بنجامين .

وحتى إذا افترضنا بجدلاً أن الصراع بين البروليتاريا والرسالية هو الأكثر جدلية الآن ، وأنه الصراع الذي يتجلى جميع أشكال الصراع الأخرى في المجتمع المعاصر ، أي إذا افترضنا أن التناقض الثوري في المجتمع المعاصر هو التناقض : البروليتاريا / الرسالية ، وأن جميع التناقضات الأخرى مظاهر تصيرية (manifestations) عنه ، أو إقراعات له ، وهذه أطروحة قابلة للتأمل وإمكانية الإثبات أو النقص . فإن الفنان الذي يتخذ مواقف معينة من هذه المظاهر

إسجازات الشكلية والتشكيلية الروس ، ومن أطروحات دادا والرسالية^{٩٨} . وهو المفروض الحقيقي للاتجاه الذي طوره جولدمان (دون إشارة لبنجامين) وللطور الحقيقي لمباراة لروكاش الشهيرة : «إن العصر الاجتماعي حقا في الأدب هو الشكل» . أما أطروحة نفسها فلها تفتقر إلى التماسك النظري من جهة ، وإلى الدقة في تحديد المفاهيم ، من جهة أخرى ، كما تفتقر - وهذا أعظم ما فيها - إلى القابلية للتطبيق الشمولي أو لاكتشاف القوانين . وبغير مثل هذه القابلية - كما تعلم الماركسية نفسها التي يصدر عنها بنجامين - لا يمكن أن تكون للنظرية قيمة حقيقية . ويبدو مدعياً تماماً أن بنجامين يضع نظريته في صيغتين متناقضتين دون أن يدرك وجود أي تفاوت بينهما .

فهو في مقلته الأساسية حول الموضوع (التي يبلور فيها النظرية) يقول إن صحة الزعة السياسية تنطوي على (أو تشمل) صحة الزعة الأدبية . بأن هذا يتلوه في اختيار الكاتب لتقنية معينة . ويحدد خلال المقالة كلها للمبرنة على هذه الأطروحة .

يبد أنه في مقالة أخرى «حوارات مع بريخت»^{٩٩} ، يستجمل مذكرته عن حوار بينه وبين بريخت عن النقد الذي وجهه الأخير لمقلته الأساسية . وفي هذا السياق يصرخ أطروحة بشكل مغاير كما يلي : - «١٩٣٤» ، ٤ تموز . أسس ، حديث طويل في خرفة مرض بريخت حول مقلتي المؤلف متج ، قال بريخت إن النظرية التي طورها في المقلته - (وهي) أن الحصول على تقدم تقني في الأدب يخبر في النهاية وظيفة الأشكال الفنية ، (ومن ثم وظيفة وسائل الإنتاج الفكرية - intellectual) ، ولذلك فإنه حاك للحكم على الوظيفة الثورية للأعمال الأدبية - تنطبق على فنانين من نمط واحد فحسب ، كتاب الطبقة البرجوازية العليا ، الذين يعد نفسه واحداً منهم . وبالنسبة لكاتب كهذا ، كما قال بريخت ، يوجد بحق نقطة تضامن وتلاحم مع مصالح البروليتاريا ! وهذه هي النقطة التي يستطيع فيها الكاتب أن يطور وسائل إنتاجه»^{١٠٠}.

ومن أجل هنا أن القائل الحقيقي في عملية تطوير وسائل الإنتاج هو التقدم التقني في الأدب الذي يأتي أولاً . كما أن من الشائق أن بنجامين يستخدم عبارة في النهاية (eventually) ملتبساً أي علاقة مباشرة أو آلية بين الملمطين ، ويركز على الطبيعة التدرجية لها أو غير المحدودة بزمن ، على الأقل . ثم إن من الشائق أن التقدم التقني الذي يأتي أو يقترب في النهاية وظيفية الأشكال الفنية ووظيفة وسائل الإنتاج الفكرية .

أما في مقلته الأساسية نفسها فقد كانت العملية معكوبة ، إذ كان تفسير وسائل الإنتاج هوهم للكاتب الأساسي وفرضه الواضح ، وكان استخدام التقنية وسيلة لتحقيق هذا الغرض . يقول بنجامين مثلاً :

«الكاتب ... الذي يفكر بعناية في وسائل الإنتاج اليوم ... لن يعنى بالمنتجات نفسها ، بل سيعنى ذاتها ، في الوقت نفسه ، بوسائل الإنتاج . بكلمات أخرى ، ينبغي أن تمتلك منتجاً وظيفية منظمة إلى جانب شخصيتها وقبلها بوصفها أعمالاً متكاملة» .

أخيراً ، تبدو في نقطة الضعف الرئيسية في نظرية بنجامين في إطلاعية يعطى للفرعة السياسية والتقنية والبروليتاريا وصراهما ضد

(الثالث) ، خصوصاً في ضوء تشظيهم بمشكلة الاستعمار والسيطرة الاستعمارية على المجتمعات المتنامية . ومن الغريب أن القضية الأساسية في المجتمعات الثورية البروليتارية بدت بالنسبة إليهم قضية الصراع الطبقي ، مع أنهم جميعاً تقريباً كانوا يصعدون في تحليلهم الاجتماعي من إدراك حد لظهور الصراع الطبقي في هذه المجتمعات (مدرسة فرانكفورت بشكل خاص^(١٠١)) ، ويصلون إلى إحساس كامل بالتشظيم حول مستقبل الثورة البروليتارية . ومن الطبعي أنهم في هذا الإطار الأيديولوجي المحدود قد رأوا وظيفة الأدب من منظور دوره في هذا الصراع المتفرض الذي لا يحدث ، وفي إمكانية أن يسهم في إحداثه . لكن من الطبعي أيضاً أن نقول إن النمط البصري ليس النمط الكوني ، لا حل صعيد البنية الاجتماعية ولا حل صعيد طبيعة الإنتاج الأدبي وعلاقته بالنظام القائم . ومن هذا الفرق نتج حقائق مهمة جداً ، منها ما يلي : إن ريم جولدمان بأصالح جان جينيه ، مثلاً ، بنى من أنه يرى فيها روح الفشل وإمكانية التمرد . وهو يخصص لها قدراً كبيراً من عنايته لهذا السبب . لكن هذا الفشل وإمكانية التمرد اللذين يرهما جولدمان في أعمالها يفتقرهما لذلك ، ملمحان بارزان بل طافيان على السطح أيضاً ، في كثير من الأعمال الأدبية في العالم العربي . فالشاعر العربي الحديث والقصة والرواية والمسرح مشحونة جميعاً بالتمرد والرفض والتزوع ، بحيث إن التناقض يحملي إلى ابتكار وسائل التحليل أو التفسير المقتضية للعمل الأدبي وللمجتمع ككي يرى تجسداً بينها يسمح بلمح التمرد . إن التمرد يظهر في كل مكان من أكثر قصائد البياض المبكرة جمهورية وباشرة ، إلى أعقد نصوص أدونيس وأكثرها غماداً .

ومن أجل هذا أن النسيج يصبح أفل جلدوي بكثير في حالة دراسة الإنتاج الثقافي العربي من في حالة دراسة أدب أوروبا الغربية ؛ فما يسمى بالمنهج إلى كشفه بشق الأضيق هناك ، واضح هنا وضوح الشمس ، بحيث لا حاجة حتى إلى البحث عنه . وليس ثمة من شك في أن القصود المنهجية وضخامة النتائج التي يصل إليها مثل هؤلاء النقاد مرتبطان جليراً بمفهوم « المركزية الأوروبية » التي كشفت عنها في الثقافة الغربية عدد من الباحثين المعاصرين ، من أهمهم إدوارد سعيد في تحليله لأثر هذه المركزية الأوروبية على تصوير الاستشراق للشرق وللعالم العربي بشكل خاص . وفي ضوء ما قلناه من نقاش يدور أننا وماجوهون الآن في القيد العربي بضرورة اكتشاف إشكالية القيمة سبياً وراء تطوير نظرية للقيمة تنقلت من إسار المركزية الأوروبية ، وبتمتلك درجة أعلى من الشمولية (أي من القابلية للاطباق عالمياً) ومن الخصوصية (أي من القدرة على تجسيد خصائص النتاج الثقافي العربي وعلاقته بالبنى الاجتماعية - الاقتصادية - السياسية - الثقافية) بما فيها الدينية) ولهمها وتفسيرها وتوجيهها مسار حركة هذا النتاج في آن واحد) .

٢١ - ٣

يتخذ تودور أدورنو موقفاً مغايراً تماماً لوقف بنجلين ، يرسم أن كلا التائدين يصدر من عمليات التحليل الماركسي للمجتمع والثقافة والأدب . ويكاد أدورنو أن يتصلح من إسناد أي أهمية للمسوق الأيديولوجي ، ملحقاً على مفهوم جديد يسميه « المحتوى الحقائقى » للعمل الأدبي (truth content)^(١٠٢) ، وهو مفهوم معتد ، لا شك

التعبيرية ، ويستعمل تقنيات محددة في عمله ، قد يتخذ مواقفه استجابة لتناقضات الواضحة لديه ، دون أن يكون التناقض للنتائج بالضرورة حاضراً في عمله .

وليس من السهل أن نفترض دائماً أن الصحيح سياسياً على مستوى التناقضات الواضحة لا يبدى أن يتناقض مع الصحيح على مستوى التناقض الطبقي ، أو أن نفترض أن هذا التطبيق سيكون دائماً - حتى لو وجد - قابلاً للكشف . ويبقى السؤال في هذا الحالة قائلاً : ما الموقف النقدي الذي تتخذه في مثل هذه الحالة ؟ كيف نحصد « القيمة » و « النزعة » السياسية والأدبية ، ونقتلر بدقة نقدية تامة العمل التقى المنتج يمتلك الصحيح سياسياً ولذلك فإنه تمهداً ينطوي على التسليم أدبياً ؟

وما أطرحه هنا من تساؤلات ليس مقصوداً في انطلاقة على الثقافة العربية والمجتمع العربي ؛ فهو قابل للاطباق في أي سياق آخر . ولعل في موقف جورج لوكاش ما يسميه « مازق العصر الذي نعيشه » ما يشير بأهمية هذه التساؤلات ؛ فقد كتب لوكاش في أوائل الستينيات مقالته المشهورة « فرانز كافكا أو توماس سان »^(١٠٣) التي تضمنتها بالإشارة إلى مجالات جدلية مفتوحة أمام الأدب البروجوازي . وفي هذه المقالة يقول لوكاش إن المازق الخفي لمصرنا ليس التضاد بين الرأسمالية والاشتراكية بل التضاد بين السلام والحرب . ويرى لوكاش أن الواجب الأول للمثقف البروجوازي قد أصبح رفض الفلق (angst) القدرى للسيطر سيطرة كلية . وهذا يتضمن عملية إنقاذ للإنسانية ، بدلاً من تحقيق في اختراق في العهد الاشتراكية .

ولعل عبارة لوكاش تتضمن بصورة غفية ، تصريحاً بموقف بنجلين ؛ فهي دون شك ترى عرق الاقتصاد ، وعرق فاعلية المثقف البروجوازي ، فشيأ آخر غير الانخراط إلى جانب الاشتراكية في مواجهة الرأسمالية . ذلك أننا هنا نواجه تنافساً جديداً : الحرب/السلام ، لا يمكن أن يحد بشكل حصي متطابقاً مع التناقض الأساسي (الرأسمالية/الاشتراكية) ، والفتان تقادر على اتخاذ موقف إيجابي أيديولوجياً من هذا التناقض الجديد ، بل هو مطالب بالقائه ، دون أن يعني ذلك بالضرورة أن اختياره المقتضى هذا هو اختيار ضد الرأسمالية إلى جانب الاشتراكية . ويشل هذا الاختيار ، في عرف لوكاش ، حامل للقيمة أو ، بعبارة بنجلين ؛ « صحيح سياسياً » ؛ فهل يفقد الاختيار سلامته لأنه ليس اختياراً على صعيد التضاريس الرأسمالية/بروليتارية ؟

أخيراً يتبدى في عمودية نظرية القيمة عند بنجلين (وعند كثير من النقاد الماركسيين) في قضية خطيرة جداً : هي ضيق الأفق المكاني والتاريخي الذي تستند إليه تحليلاتهم ، والذي يتبدى فيه مفهوم القيمة لديهم . فمن للاطلاع على أعمالهم جميعاً ، أنهم مفترون بتحويل الأدب في المجتمع البروجوازي أو الرأسمالي الغربي ، وأن نظريتهم (من لوكاش إلى بنجلين إلى جولدمان) تتبع من استمرار اللغة الأدبية لنتيجة في هذا المجتمع فقط ؛ وهذه حقيقة صارخة ولافة للنظر بحدس ؛ فمن المستغرب أن يكون نقاد ماركسيون كهؤلاء لم يستقروا ملامتهم الأدبية من خارج النماذج الرأسمالية ، أي من الكتاب في الدول الاشتراكية مثلاً « الاتحاد السوفياتي وأوروبا الشرقية » ، وإثان منهم يتتبعنا إلى هذه الأخيرة) ، أو من دول العالم الثالث

لكننا لم نبتعد كثيراً عن لغة الأينولوجيا ؛ أي عن ربط القيمة بموقف الأينولوجي (من لمجموع البروجازي بشكل خاص) . ومن أجل تطوير تفنيد جلدري ، لابد أن نصل إلى نقطة نفهم فيها هذا الرباط . سواء أكان قسماً أم ضيقاً ، جلياً أم ضيقاً - بين القيمة والموقف الأينولوجي . بيد أن ثمة شرطاً أساسياً ينبغي أن يتحقق من أجل أن يكون هذا الفصل ذا أهمية نقدية ؛ هي أن نستطيع بلورة نظرية للقيمة في عزلة عن الموقف الأينولوجي ؛ فادرة في النهاية على تحليل أهمية الظاهرة الأدبية ، ودورها في الحياة الاجتماعية والثقافية لا في حاضرها فقط ، بل تاريخياً أيضاً ، بلغة نقدية دقيقة ، وفي إطار منهجي متين عكس . ولا يكفي أن نلغي المشكلة ، أي أن نقول ببساطة إن القيمة لا تستحق أو ترتبط بالموقف الأينولوجي وكفى . ويبدو أننا حتى الآن غير قادرين على ذلك ، وما زال أمام النقد مشكلات المراحل التي ينبغي أن نتعلم قبل أن يصل إلى صيغة كهذه .

بيد أن علماً من المحاولات قد تم من أجل قطع المسافة بيننا وبين هذه النقطة التاليفات أنحرها الجهد الذي قام به تيري إيجنن للخرس في مشكلة القيمة من منظور ماركسي، ولعل أهم مقولة يقدمها إيجنن هي قوله « مع أنه يبدو من متطلعات ماركسية كما يفعل أدورنو ونيجلين ولوكاش » :

« ولا يفي هذا ، مع ذلك ، القول بأن النص الثيم (الثمن) هو دائماً [النص] لاجل قيم ومقنونات وتقمية » ، أو أنه الانكاس المجرد والموضوع - طبقي ، تقديم » (١١٧) .

ولا يقلل من أهمية هذا الرأي سوى كلمة واحدة هي « دائماً » ، فهي تكشف عن ثبات منظور القيمة عند إيجنن وربطها بالقيم « التقمية » التي يفسلها العمل الأدبي ، برغم أنه يجعل هذا الربط الآن قاعداً لاستنتاجات ، على حين كانت عند آخرين قاعدة دون استنتاجات . ومن الاستنتاجات التي يذكرها جلياً بن جينسون بالنفس إلى والتر لاندور ، كما أن من بينها وورد زورث الروماتسي .

ويطلى لدى إيجنن إيسلوس بأنه يعمل في فراغ تصوري ؛ فللاركسية ، في رأيه ، قد صحت من معالجة مشكلة القيمة ، وهو يفترض أن سبب هذا الصمت عن متناقضة القيمة الجمالية قد يكون أن الشروط الملغية التي يستعمل من مثل هذا الإنشاء « أي متناقضة القيمة الجمالية » مكتماً بصورة تامة « في توجب بعد » (١١٥) .

أما لماذا يفترض إيجنن أنه هو الآن - وهو ناقد ماركسي - قادر على متناقضة القيمة الجمالية ، بأسلوبه المجهري - لكل الاتجاهات - الصارخ ، القاطع في أحكامه المطلقة ، برغم أن « الشروط الملغية » لثل هذا الإنشاء « في توجب بعد » ، فلذلك أمر غير متفلاً . وأما كيف يتجملل هوس النقد الماركسي بالقيمة ، والتقديم ، ومعمل أدورنو وعشرات الآخرين سواه ، فإن ذلك مما لا نغمره إلا الرهبة في اكتساب كل ما في الساحة من أجل تثبيت القدمين فيها بوصفهم المرء والدا ميكرأ مقننات لمجاهل جديدة بكثر . وذلك كله سمة من سمات عمله ، وليس له في الواقع النقدي في العالم أدنى المسؤفات على الإطلاق .

يخلص إيجنن من مناقشته المطلقة إلى صيغة تدبر عليها الجلبة اللغوية ، لكتبا في الواقع ، وراء ضباب الكلمات الرافضة ،

أنه يضم ، غيا يضم ، للمحتوى الأينولوجي ، لكنه أكثر سمة منه ، وهو أقرب إلى الموقف الفلسفي ومعدلية الرؤى التي يمثلها المعمل الأدبي للعلم . ولعل في التل الذي يفتسيه أدورنو نفسه لترويض مفهومه غير بلورة له . ففي دراسته لمسرحية إيسن « البطة البرية » ، يصف أدورنو « المحتوى الخفائي » لما يأتي :

« تمثل العالم البروجازي بوصفه دائماً علماً أسطورياً ، بسبب عقدة الإحساس بالانهايم « والدم » التي تولدها الملاقات ضمن المجموع البروجازي ، وبأن الأمر فيه هو دائماً قضية مصير أمسي يحكم في العالم البدائي الكتيب الذي يفرج منه شخصية الطفل في المسرحية بطريقة الكثرة بل قد تكون عظيمة : مثل الشجرة أو القلعة ، على أنه ليد خياب الرعدة دالاً ، كما بيد خياب الخبي دالاً .

ونعطين أدورنو ليهف العمل الأدبي بأنه نظام ، وحدة في التمدد والكثرة ، ويستند أهمية كثيرة لهذه الوحدة ، برغم أنه لا يندعها قيمة مطلقة ، بل يقر بأن بعض الأعمال التي لا تشكل « وحدة في الكثرة » بل قد تكون عظيمة : مثل الشجرة أو القلعة ، على أنه ليد خياب الرعدة دالاً ، كما بيد خياب الخبي دالاً .

ويقرر أدورنو أن ما يحدد القيمة الجمالية لعمل أدبي هو « محتواه الخفائي » (*truth - content*) . فلذا كان فيه عشوي كهذا كان جلياً ، وإذا لم يكن لم يكن .

وهذه القيمة ، في حرف أدورنو ، لا تقال مباشرة ، بل تُصَفَن في المعمل الأدبي بصورة غير مباشرة ؛ ففي مسرحية إيسن المذكورة لا يهر عن للمحتوى الخفائي بشكل مجرد ، بل عن طريق تشخيص العناصر المختلفة في هذه المسرحية بالذات .

والمحتوى الخفائي مجازي للنص نفسه ، وإثال عملية إدراكه وصولاً إلى أصل درسية من الفهم (ولذلك لا نتركه إلا الفلسفة) ، وفي هذه العملية ينبغي مجازية وجود العمل الفني الخفائي ، كما أنه في بداية التحليل كان ضرورياً أن يستحضر المرء معرفة سابقة ليدخلها في العمل من أجل تمكنه لتلك تامة . وتتبع هذه الضرورة من حقيقة أن العمل الأدبي مزودج الشخصية ؛ فهي في اللحظة نفسها « حقيقة اجتماعية » (أو واقعة اجتماعية) ، وشيء آخر بالقياس إلى الواقع ، شيء هو ضد هذا الواقع ومستقل عنه ، وذلك بالضبط ما يجعله حقيقة اجتماعية . وهذه الطبيعة الانبثابية للعمل الأدبي - أي كونه ينتمي إلى المجموع ، ويختلف عنه في آن واحد - تؤدي إلى حقيقة أن التسوي الأخرى من الفن ، أي محتواه الخفائي ، وما ينجمه أنحرأ نوعيته بوصفه صلافتها ، لا يمكن أن يكون أمراً جلياً صرفاً ، بل على العكس من ذلك ، إن المحتوى الخفائي نفسه يفود إلى ما هو عبر العمل والمجاز له ، (ولذلك لا نتركه إلا الفلسفة) ، وذلك لأنه - على وجه التحديد - يضمن تلك اللحظة الفنية التي يكون الفن فيها ، في حقيقته ، « أكثر من الفن » .

ويبدو أدورنو إلى الغاية هذه الطبيعة التي يمتلكها الفن متطلعة لنمط جديد من النقد الأدبي ، غط « سيكون جديراً بالإنسان وجهه » .

هكذا يربط أدورنو بين القيمة والمحتوى الخفائي للعمل الأدبي ، مقرأ بأن مسألة القيمة هي مسألة جمالية جزئية على الأقل (بطريقة عكسية ، أي بالقول بأن ما يمنح القيمة ليس أمراً جلياً صرفاً) .

لا تقترح حلًا لمشكلة القيمة قائلاً على الفصل بينها وبين المحتوى الأيديولوجي للعمل الأدبي . فهو يرى أن :

« قيمة النص ، تتحدد بالأسلوب المزيج لإيلاجه في تشكيل أيديولوجي وفي لحظ السلال (النسبي) للإشياء الأدبي . ويصله الطريقة يدخل إلى علاقة مع مدى - هو مدى جزئي دائماً - من القيم والمصالح ، والحاجات ، والقوى ، والمفردات (الأسطوانات) المحتمة / الملمحة تاريخياً والمحملة به ؛ [ولا يعني هذا] أن النص « يعبر عن » أو « يمد إنتاج » هذه الأشياء (إذ إن النص مصنوع من كلمات لا من حاجات) ، بل إنه يركب نفسه بالعلاقة مع العلامات الأيديولوجية التي تفتن هذه الأشياء » .^(١١٥)

وفي نهاية بحثه ، وبعد حديثه عن صمت الماركسية عن معالجة مشكلة القيمة ، يقول إيجتون : إن الجمالي الأمن بكثير من أن يسلم دون صراع إلى الجماليين البورجوازيين ، وإنه ملوث بتلك الأيديولوجية إلى درجة أنه من أن تسمح بمصاحبه كيا هو راجع كان شيء ما من المعنى الذي تحكمه للمصطلحات والجمالي ، و الأخلاقي يمكن بالضغط في هذا الصمت للوقت ، الاستراتيجي لا تلك الذين يرفضون أن يتحدثوا . . . أخلاقياً أو جمالياً » .^(١١٦)

لكن صمت إيجتون يأتي بعد معركة صابنية من الكلام ، دون أن يفسح عن معنى كامن يحدد الجمالي بطريقة مقنعة ، سارية تقدياً .

والك الباب ما يزال مشرعاً للداخلين أو الذين يجلبهم الأيوأب المشرعة ، وإن الكلام لغزوري في صلب الصمت المائل !

قد تكون أطموحة إيجتون الأساسية هي ما يمكن أن يستنب من مقطع متميز في دراسته لمشكلة القيمة ، يلح فيه على كون النص تنظيمياً لغوياً ذا خصائص مميزة ، يكثف لنا بألية عمدة الواقع التاريخي الذي يصدر عنه . ويستقيم هذا القطع الاقتباس كاملاً ، لا لا يتجلى فيه فعلاً من صيغ نقدية كاملة التبلور ، بل لأنه يتحرك في مسار يندو لي سلباً وقبلنا للتطور :

« إن مقولة تروتسكي . . سليمة : وهي أن الأدب ليس مجرد شكل من أشكال الوصول التروثي إلى الأيديولوجيا . الأدب غلط خاص من أخطاء التنظيم اللغوي يقوم ، من طريق إزعاج (إغلاق) ، للأنماط التقليدية لحلق الدلالة (للتدليل) ، بتأريض (foreground) أنماط معينة من صمت المعنى بشكل يسمح لنا بتحصن الأيديولوجيا التي تكمن [هذه الأنماط] فيها طبعاً ، ويحل هذا التأريض هو في اللحظة ذاتها نتاج صمت مركب ، ونحريش تحريش ينتقل القارئ إلى لعب بين العلاقات يكون معنواً بقدر ما يمتلك من لاطيمية (Unnaturalness) . إن النص مسرح يضاهف ، ويطل ، ويفترق ويغير علاقاتها دائماً ليأمرها وعمرها إلهاماً من المحدثات المقترعة بواجباً وزمناً إياها بحرية لا يعرفها التاريخ ، من أجل أن يسحب القارئ إلى دخول أصغر تحريش إلى الغفابة للمخوق بهذه الطريقة . وثمة « طبعاً » أطراف متضاربة طبيعياً هنا : النص الذي يقرب صمداً باستعراضه و للفرط و للوسائل Devices ، والنص الذي يجتنبها بشكل من أشكال الكتابة « الطبيعية » و « البريئة » التي لها طابعاً ، شغافية التجربة نفسها . بيد أن العمل الأدبي هو يورجعه أهل غلباً غير قابل للتقليص إلى أي من هذين (النعتين) : فهو يشبك التعاطف بقدر لا حقيقته ولا واقعته . وإنه بالضغط بسبب كون لا واقعته ولا

حقيقته تسمح بقدر يزيد على الطبعي من تمديد المعاني واختزالها ، و « يجعلنا نرى » (ونفرض بأن نقبل) الصور للملحة (versions) أو النسخ التي يقدمها للواقع التاريخي »^(١١٧)

ويرغم أن هذا الكلام لا يفرض بقدر دل على جوهر الفرضية التي تحمل غاية العمل الأدبي الإخراج عن الأيديولوجيا التي يصدر عنها ، فتمهيتها كونه التنظيم اللغوي للنص ، قابل للدرجة أعلى من التطوير النظري في انه فهم أسلم للعلاقة بين الأدب والأيديولوجيا ، والاستمرار في مناقشة مشكلة القيمة في إطار منجزات نقدية جديدة . تبرز بشكل خاص في البيئية والسيميائية المعاصرة . قد تؤدي في مرحلة مقبلة إلى حلول أكثر جلدية وناسكا .

٤ - ٢١

ويؤدي نهاية الطائف ، أن مشكلة القيمة لا يمكن أن تحل في إطار أيديولوجي ، لأننا ، ضمن هذا الإطار تشكل مضطربة جوهرية تتبع من كون القيمة ، أو الحكم والتقييم ، فعلاً أيديولوجياً هو أيضاً . فكل تقييم ، في حدود المعرفة المنهجية القائمة الآن ، يصدر عن أيديولوجيا مشككة ويضمها . ولأنه كذلك فإننا حين نقوم بتضمين عمل أدبي هو كذلك تشكل أيديولوجي ، نكون في موقع من يعارض أيديولوجيا بأيديولوجيا أخرى . بل إن الأمر لافتح من هذا ، إذ أن في الواقع تكون في موقع من يحاول أن يقوم أيديولوجيا موسطة بأيديولوجيا (غير موسطة) أكثر شمولية منها ، لأنها تصدر الآن عن مثقّل تضم استجابات الأيديولوجية النص المتوسط ، والأيديولوجيا الموسطة ، والواقع الذي أنتج فيه النص ، واليدع الذي أنتج ، بالإضافة إلى أيديولوجيته (و للتلفي) . حل حين كانت أيديولوجيا النص أقل شمولية من ذلك . بيد أن هذه الأيديولوجيا والحكمة و الأن أضعف علاقة بالواقع الذي أنتج فيه النص ، ومعرفتها به معرفة نصية ، في حين أن معرفة النص به معرفة خبرة ومعاشة . وهكذا فإن أيديولوجيا التقييم تكون أقل وأكثر في أن واحد من الأيديولوجيا الموسطة في النص . وبسبب ذلك فإنها فعل أيديولوجي مشوه في أقل تعبير ؛ وكما قلت سابقاً ، أن تحل مشكلة القيمة إلا حين يستطيع النقد أن يفرغ فعل التقييم من كل محتوى أيديولوجي له . - إذاً كان ذلك ممكناً .

٢٢ - النقد / الأيديولوجيا : الوظيفة الأيديولوجية للنقد

سأعود الآن إلى ميشيل فوكو . وقد يبدو مفاجئاً في عمله أن في الفصل الوحيد الذي يخصصه للنقد والأيديولوجيا^(١١٨) لا يتحدث عن النقد بللغى الشائع للمصطلح ، ولا عن الأيديولوجيا بالذاتة المباشرة لها ، بل يكذب عن الظفوة : عن التفسيرات الجدلانية التي حتمت في القرن الثامن عشر في مجالات ثلاثة : للنمو العام ، والتاريخ الطبيعي ، ودراسة الثروة . وفي كل ذلك يؤكد على انتباه سمة أساسية جديدة تمتلكتها الأشياء ، أن تتمثل في خصائص خارجية لها ، بل في مكون يكمن في صلبها : هو الجهد البشري الذي يخصص لإنتاجها ؛ أي للعمل .

وفي هذا السياق الذي يبدو غريباً ، يناقش فوكو أهمية الأيديولوجيا في تطور المعرفة ، ويبرز دور الأيديولوجيا بوصفها « علم الأكل » ، العلم الذي تطور لتعبر للمعرفة من الإحساس إلى المفاهيم .

بينها العلاقات بين جميع الوحدات التصنيفية الأخرى في المجتمع - الثقافة. فكما أننا أمام لاهجيات طبقية (انقسام، وتعارض، وتضاد، وصراع)، وأمام لاهجيات ثقافية، فنحن أيضاً أمام لاهجيات نفسية. هكذا يكون لدينا في الثقافة نصان: الأول ساسية نص السلطة (النص الفلعي)، والثاني نص الخفي (النص للجمهور).

والثقافة هي، في بعدها الأدبي، هذان النصان معاً. والعلاقات التي تنشأ بينهما: جدلية، حقيقية كانت، أو خيالية مجردة لأية النص الطبقية. ووظيفة النقد لتتبع، كما قلت، من حقيقة أننا في الثقافة تلك هذين النصين، ولا نملك نصاً بريئاً (هل توجد حالات خاصة جداً تلك فيها نصاً بريئاً، ذلك سؤال للمستقبل والنقد في مواجهة بعض أصحاب أسلحته). وسيداً للمق، فسين للنص وظيفتين: لا وظيفة واحدة، بل هذان المستويان للحد: مستوى التعامل مع النصين للتحريرين في الثقافة، وإزاء نص السلطة، تكون وظيفة النقد أن يجعل النص يوضح عن إيديولوجيته الخفية، المضمر، المتخلفة، للشكل، أن يزيل إلى جوهر البنية خفياً للحجب الفصائية الكثيفة التي تغطي سطح النص، ليكشف البنية ويعد تركيبتها. مجبراً إياها في هذه العملية التحليلية للتعهد على الإصباح بالجمهور. وهوذا يمارس عملياته هذه فإنه يجلو، كما على سطح مرآة صافية، التناقضات الداخلية التي يترجم بها النص، يجلو نزاعاته وعواطف تنظيمية المضمرات؛ ويكشف عكسها بالعلماء؛ علاقته التي تتشكل من كونه متصل أصلاً مع عالم متعدد الأبعاد⁽¹¹⁾، وهوذا تشرحه التناقضات؛ عالم ينوء تحت عبء فوضاه وخلطاته ويتعثره وانزياحاته الداخلية وإجتماع الزمن التاريخي لوحدها لتكون تاركا إياها على أقدام كبيرة من التناقض والتعارض؛ وكرهه في اللحظة نفسها سبياً. خاضعاً للأيدولوجيا المثمرة، صالحة، متممة، ماسعة، للتمتدات والتعارضات. لتعريب العيون على رؤية عالم متناسق، متماسك، متقبل السطح، ملتصق بالباطن على نفسه بمحيمية شرعية؛ عالم لا يكون الداخل فيه إلا السطح الآخر للخارج، ولا يكون الخارج فيه إلا السطح الآخر للباطن؛ أي أن وظيفة النقد هي أن يجلو وحية النص ولا حقيقته ولا واقعيته.

وظيفة النقد هي أيضاً أن يلمس سلطة النص التي يستقيها من لسانه الحفاري، ومن امتياحه من تاريخ للنصوص مشحون بالسلطة: سلطة للماضي وسلطة للحاضر، ومن امتيازاته الدائم لأشكال الماضي وطوقه، استناداً إلى مجاميعها ووحدها التي ترفضها الأيدولوجيا المسيطرة، ضد إيديا التدمير الذي يمارسه الفنان في عملية التكوين التي تبدأ فوراً تقي، شخصية، سلبية ثم تنحسر - تحت ضغط سلطة التاريخ الكتابي، أي سلطة النصوص التي أنتجتها الأيدولوجيا - في فترات التشكيل النهائية التي ترفضها الأيدولوجيا المسيطرة وتصلب فيها. ووظيفة النقد هي أن يحدد انصداعاً وانشراحاً حقيقين على مستوى عيني هو تدمير الأيدولوجيا ضد نفسها حيثما بدا ذلك ممكناً، وإغراء النص الذي تكون في بؤرة الأيدولوجيا بأن يرفض بؤرته: أي إغراء ما هو أيدولوجيا مرسطة بالتمرد على إيديولوجيته: ما كان سبياً إلى توسيعه، من أجل أن يصير نصاً أليفاً.

ويبدأ التشهير الداخلي يكشف النقد «ديوية» النص من جهة (المنفى الذي يستخدمه فوكو وإدوارد سعيد)، ويتخذ موقفاً من هذه

ويكشف فوكو من محاولة الأيدولوجيا لتقديم تفسيرات كلية شاملة من خلال مفهوم التشكيل. وفي هذا الإطار يصنفها بأنها (بمعنى عدد لا ضرورة لتوضيحها الآن) «أبغ الفلسفات الكلاسيكية»، كما يصنفها بأنها «معرفة كل معرفة»، كما تصورهما الأيدولوجيون مثل مستويات دورتراسي.

وفي مقابل الأيدولوجيا مباشرة، يضع فوكو «النقد» (الذي يبدأ مع كانت) ويصف بؤرته بأنه «هبة حدثات المعاصرة» - مع أنه يعتقد أن نقطة الانطلاق، بالنسبة لكلا الأيدولوجيا والنقد الكتابي، واحدة، وهي علاقة التمثيلات بعضها بعض، بيد أنه يظهر كيف أن كانت كان يسعى إلى تجنب دراسة التشكيل ذاته من أجل أن يكشف الشروط التي يمكن لتمثيل العالم أن يتم بها. وما. وبعد فوكو حصل كانت نقطة الانطلاق في التاريخ الثقافي الأوروبي، التي تأتي في نهاية القرن الثامن عشر: وهي انسحاب المعرفة والفكر إلى خارج فضاء التشكيل⁽¹²⁾.

يلف النقد هنا نقياً للأيدولوجيا. ويسمح تصور فوكو، وبمجموعة من التصورات التي يطورها هذا البحث في فترات سابقة، كما تسمح تصورات لم يطورها، وبشكل خاص الأطروحة التي يقدمها بير يورود حول العلاقة بين الأدب والأيدولوجيا المسيطرة⁽¹³⁾، بتسمية فرضية محددة حول علاقة النقد بالأيدولوجيا ووظيفته بإزالتها في السياق الفكري العام، وفي السياق الخاص بدراسة الأدب. ومن أجل أن نضمّن هذه الأطروحة هو أن وظيفة النقد هي الوقوف نقياً للأيدولوجيا، وتفكيك الأيدولوجيا السائدة عن طريق كشف التناقضات التي تخلفها هذه الأيدولوجيا، بل كشف التناقضات داخلها أيضاً، بهدف خلعها وتخليها ونسجها⁽¹⁴⁾.

وقد تؤدي هذه العملية إلى تأسيس أيدولوجيا جديدة تتحول هي كذلك إلى أيدولوجيا سائدة.

لكن وظيفة النقد، من جديد، هي تفكيك الأيدولوجيا السائدة الجديدة، وهكذا؛ أي أن وظيفة النقد الدائمة هي تصعيد حدة الصراعات الأيدولوجية في الثقافة إلى نقطة التناقض الكل، بهدف نسف الأيدولوجيا السائدة. المرتبطة بالطبقة الحاكمة. وخلق الشروط اللازمة لثورة جذرية ترفض سيطرة طبقة صاعدة ضمن التروكية الاجتماعية. هكذا تصور نظرين من النشاط «التعليمي»، أي من كتابة نص على نص: الأول يهدف إلى ترسيخ الأيدولوجيا السائدة، لأنه يصدر عنها أصلاً. وهو بهذه الصفة، ليس نقداً بل تعليق؛ إنه حاشية على متن، ومن هنا فهو فعل تابع. والثاني يصدر عن وهي نقدي ضدي يهدف إلى تفكيك الأيدولوجيا السائدة، إنه النقد الوحيد الحقيقي: إنه متن بإزاء متن، ومن هنا فهو فعل إيداعي. وحدائنا النقدية في النهاية، مرتبطة بهذا الرمي النقدي الضدي، ومشروطة بمدى قوة وفاعليته.

لكن وظيفة النقد تتشعب، أيضاً، من طبيعة «الشيء» الذي يمارس النقد فاعليته عليه وإيثاره، وفيه، وهو النص. ولقد أصبح جلياً من خلال الدراسة الحالية، فيها أمل، أننا في الثقافة، أي ثقافة، ونسأ في مواجهة نص واحد: فليس من نص يمكن أن نشير إليه بالقول: هذا هو نص الثقافة «العربية» مثلاً. أي أننا لسنا أمام نص متجانس، بل نحن، باستمرار، أمام نصين يجسدان العلاقة

الدنيوية من جهة ثانية ، والمضاد أن يعد النص مقولة ميتافيزيقية أو كينونة معزولة تخلك شروط تكوينها ، خالصة الخصوصية ، وتكتف على نفسها بإزاء نصوص أخرى لها هي أيضاً خصوصيتها ، ملقاة هي أيضاً على نفسها خارج العالم ، وفي مقابلته .

وطبقة النقد هي أن يكشف تناقضات النص الداخلية على مرزقة
وتوتره فيها، وأن يفتح هذه التناقضات على اللزوم، وأن يفضح في
النهاية العمل النصي على إلهاء هذه التناقضات بتسويها وتزويرها في
الوحدة مفصلة النص، ويوضح التناقض والبرازة، ويضع النص
بالطريقة التي وصفت يصبح القاعدة إيديولوجية لأنه يتحول إلى فضاء
الأنثولوجيا النصية المزمرة، المرحلة، في غياب أي قدر إيقاع على
كشف وحدة حقيقية، أو حل فعل للتناقضات. وهذا الإيقاع على
المعنى التشنج على مرزقة يتعدى النص وحدة وقبضة، ويكشف في
المجال التشنج على الواقع القديم والأنثولوجيا المسيطرة، أي في المجال
امتلاكاً ما أسبغت في دراسة أخرى «مجانس التروم» وهو رحله
المجانس الذي يمتنع الرجود الإنسان عطية الإحساس بإمكانية مجازة
الواقع القديم، عطية الرغبة والمعلم في كل فعلها.

واقعية التذم هي أن يكشف هذا السعي الدائب في النص لتجسيد رؤياه للعالم، ولإلحسان ومعالجته بالأشياء وبالإحسان، في لغة استعمارية: أي في لغة تبني كل جزئية فيها باعتمادات الرؤيا وانكساراتها، بحيث يصبح النص في جملة ما قصد أن يصفه مستقلاً عن متناه الكليات والتنظييات، أي بحيث تصبح رؤياه مسلوكة موحدة، في عالم كما فيه شعر البشار والفرق والتناقض والتمزق، وكل ما فيه معذب للصورات والشغاف والانكسارات واللآلئ، أي أن لغة واقعية التذم هي أن يوضح عن رؤية النص، من لا حقيقة، لأن النص يهله اللأطيفية والواقعية فصب يملك شيئين: سر امتياز، وسر تجريد لا يذلل لوجيا المسطرة، أو لتفجراته الداخلية التي تصدر على سلطة الأيديولوجيا المسطرة، على أي تفجيرها وسفله.

وظيفة النقد هي أن يكشف جدلية القوى التي تتصارع في النص، ويجلو السبل التي تصل فيها هذه العزمات إلى تركيبة جدبته في المروجود في العالم، هي احتضان النص لدخله، والاحتضان للنص في العالم في داخله، في عملية لآلية للحركة في الأجهامين، من الداخل إلى الخارج، ومن الخارج إلى الداخل. وظيفة النقد هي أن يكشف حركة النص الداخلية ضمن العالم، ورفضه الدائم للقرار. ذلك أن النص حين يقبل القرار ويستريح فإدراكه جدلية داخلية وحركية في العالم، يصبح عملية تاريخية تتنحى إلى غلطة تاريخية بعثت: اكتملت، وانتهت، وأصبحت مصطلح مأخوذ من علم البلاغة والنقد واستهانة به في التجربة والإنسان والجموع والفتنة والشكل. وظيفة النقد هي أن يكشف وجوب النص في العالم، حل حين يكشف، في اللحظة منها، وجوب العالم في النص، والشرط الأساسي لهذا الكشف، في تناقض الحيزين، هو أن يكون شكلاً جدلياً وجلبياً للنقد، في نقد النقاد: كيف؟ لا أن يستنفدها لغيره في سؤال: هل؟

ووظيفة النقد هذه هي وظيفته في مواجهته للنص السلطوي ونص
الخطافة السائدة . بيد أن ثمة خطأ آخر من النص هو النص المقصود ،

عن القافلة المقصودة، للمهمة، المضادة؛ وظيفة القند هنا أن
يغير النص على الإصباح عن أسرار المقصودة، عن الضغوط التي
مدرست عليه، من قبل الألبانيرجيا السائدة، لكي يخلص على نفسه
وقته ولواعبه وقبمه والأصطلاح الذي تعرض له، في لغة سرية
معتمة، أكثر، إلى حد بعيد، من أن تكون مجرد لغة لغوية؛ لأنها
لغة لا تخرج من عمل الإصباح الرمزي، ما تكثر في الداخل - راحم
غونها ووعياها - لتلويح على نفسها، وتناول إضاعة الخطوط، وتوحيه
جذور القمع الذي تظلمها. وظيفة القند هنا هي إجبار النص على
الإصباح، وإذا كان الإصباح من روجه الضم، فإن النص الإصباحي
يقلد ما يجرى في المحرير الذات من، مؤثرات حرة النص
من الداخل، ويجمع بقف على قلمه في وجه العالم القمعي السلطوي
الذي مله وكرهه وجاهه كتلة تدوسه، معطية، مع أنها في صف
القمع تحضن جراحها للديدة البصية، وتترس في صمت؛ وظيفة
القند هنا أن يخلص من التلويح والتلويح، والتزج الصامت، إلى
البرق جرحه حد يمشي وجه ثقافة السلطة، الثقافة القمعية.
وظيفة القند، بإطلاق هذا الصراخ، هي في النهاية أن يظن الثورة
الديالكتيكية، التي تحضنها الثقافة المقصودة، من عقلا وعيها
تستبب في وجه العالم، فيقلد طماثيته وتجذر إكاثات الثورة المأثرة
القافلة، وتزجها حين نقال اللحظة الصبيحية.

وظيفة النقد ، إذن ، أو هويته وكنهه - هي ممارسة هذا الوعي النقدي الضمني لكل مهاراته وأسلحته من أجل إجبار النص على الانفصال : من أجل اكتشاف آلية العنق والتشكل والتحويه فيه .

إن نص السلطة مارس تحويلاً من نوع أول : يقضي إيدولوجيته ، وتناقله ، بإحلفتها وزخرفتها وتديهيها من طريق لغة مدعومة ، مزخرفة ، عموماً ، تلتقي المضاربات لكي تخلق ما يسمى مسيطراً بجأذ مغرقة ، تبرزها وتكرس سيادتها لكي تحقق قرائمها له ، وبمعهم مطبعتها ليجهلوا إلى الشرط الأساسي والعظيمي (الذي يعلو على كل مكان وزمان . والنص المصنوع مارس ، هو كلكك ، تحويلاً من نوع آخر : يقضي إيدولوجيته لكي يتكسب « حرية ، النطق ، » « حرية ، » وأن يكون له شيء من حلقها والاستمرارية . ووظيفة الكلد ، أن يفضح هذين التحويلين ويتكسب «ألف كوتبها . »

نقطة كاشفانية العربية التي تعيش حياة تكاد تكون إيدولوجية خاصة ، ضعيفة التماس بالواقع ، وترعرع في خضم المصطلح والضعف ، وتعسر في ذلك وأن سلطة الإيداء ، والنصوص ، والكلام ، يصمم بعد الوظيفة التي جوهرو وجوده ويريد وجوده .

وطيفة العند ، في البداية ، هي أن يحوّل النص بطريقة تسمح لنا
بشكل أفروحي للكيفية التي يمكن بها أن يتحول العالم ، للنص ليس و
في ثقافة الخطاب ، إلى إلامعار مرسوماً بصفات لغوية وشكلية . وإذا لم
يكن النص هو الإلامعار ، فلنّاه ذلك على أقصى الكيفية في دوعي متوتر
مصحوراً في لغة دعو القدرى - الجماعي - وتضامناً في عرق عرق
تقاطعات وتشابكات لا تحصى ، تتبع من العالم الأرحب وتتفلل نحو
هذا النص لتشكل فيه مغلفة نص العالم ، في حركة لا نهاية لها بين
مركزيين متقابلين دائماً ، لا تفصلان ، لا يفضّلان هذا - الوعى -
الكلتريّ ، ولا العالم - الإلامعاريّ ، أو الوعى .

يبد أن وظيفة النقد ، رغم هذا كله ، ليست وحيدة البعد ، بل

كل هذه الأنماط من الجملوى هي من باب الشرح والتعليل ولا تتعداه. ولقد أدرك بيرما شيرى ذلك وعده إعجاباً، ورأه الطريقة الوحيدة الممكنة للتقدم، صمراً على أن الشرح والتعليل، لا التأميل، هو الأنصع بالأدب. كما أدرك جولدمان ذلك، وإن كان قد قسم العملية إلى مرحلتين: التفسير والتأميل، ثم الشرح والتعليل.

ومن الاستنتاجات الثائرة على هذا الطرح خط العمل الذى قام به بنجلين وبريخت، والذى سعى إلى إحداث تطورات تقنية ضمن بنية العمل الأدبى نفسه، لها أهدافها وبنائها الأيدولوجية المصلحة، ولها أيضاً تأثيراتها الأيدولوجية المرسومة. وهذا الكشف ألقى بظلمة العمل الأدبى والدراسة الأدبية أيضاً. وهو ليس كشفاً ينبع من الرغبة فى الشرح، بل من الرغبة فى الاكتشاف والتأميل والتخطيط والتحريض، ثم التفسير.

ثمة مستوى أخير تكون فيه تلك المعرفة التى ذكرتها سابقاً مجدية، هو مستوى القيمة. فلك أن تلاحظى قد ينسب قيمة معينة لعمل أدبى لأنه يتخذ موقفاً أيدولوجياً معيناً دون آخر من قضية محددة. لكن مشكلة القيمة هي، كما حاولت أن أظهر، واحدة من أكثر المشكلات تعقيداً أو صعوبة على الحل فى النقد، وليس لذى شخصياً الرغبة فى ولوج هذا العالم المتهام الآن، وفلاصمت، مؤلفاً.

٢٤ -

في النهاية،

إن حكمة القدماء، هنا، تثبت جذورها بالتجديد والاستمرارية. ولقد قالت حكمة القدماء، الذين أدركوا خطر إخضاع الفن للمعطيات الأيدولوجية للدعوة الدينية أو للأخلاق السائدة، أو للتنظيم الدقيق للمجتمع: إن الشرع شيء والدين شيء، ولا يعمل الدين من شاعر شاعر جيداً، كما إن فساد الدين لا يعمل من شاعر شاعر سيئاً. وهذا هو القانون الذى سار عليه الأدب، وسارت عليه طبقة من النقاد وقطاعات اجتماعية متعددة فى مراحل تاريخية معينة، فى موقفهم من الأدب، حتى حين كان للمجتمع يفرض حدوداً معينة فى الممارسة الشعرية لهذا الفصل بين الدين والأدب، وحرية الشاعر فى أن يكون فاسداً دينياً، وأخلاقياً. وضع القدماء، كما أشرت سابقاً، النقد مبعداً عن الأيدولوجيا. غرضاً من تثلل الفن تحاشاً. فافتشروا قانون اللغة والنظم عند عبد القاهر الجرجاني، وصنحوها قيمة ودلالات إعجاز.

إن هذه الصيغة - حكمه القدماء - فضلاً كبراً على أحدث الصيغ للطروحة - صيغة بنجلين - فشكيلة هذه الصيغة، كما أظهرت، هي أنها تقترض وجود مطلق بين الصلة السياسية والصلة الأدبية، أو بين الصلة الدينية والصلة الأدبية يهوى صك هذه الصيغة بين الفساد السياسى (أو الدينى) والفساد الأدبى. وليس ثمة من فرق على الإطلاق بين السياسة كما يستعملها بنجلين، والدين كما استعمله النقاد العرب القدماء، حين رفضوا الترشيد بين الدين والأدب. وليس إيمان بنجلين بحتمية اتجاه حركة التاريخ لصالح البروليتاريا يختلف، جوهرياً، وعلى صعيد بنسبى، عن إيمان المتدينين بحتمية اتجاه حركة (الزمن التاريخى) لصالح المؤمنين. إن استبدال كلمة «السياسة» أو «الأيدولوجيا» بكلمة «الدين» فى

مصدرة الأبعاد. ولذلك قلنا، فى سياق أكثر رحابة من السياق الحاضر، يحسن أن نتحدث، لا عن وظيفة النقد، بل عن «وظائف» له. ومن أجل ذلك وصفنا «وظيفة» النقد قبل قليل مقيداً بإها بعبارة «على هذا المستوى المحدد». فلانقد أعظم أهمية وأكثر غنى من أن نحصر وظيفة هذا البعد الأيدولوجى المحدود.

٢٣ -

قبل النهاية،

ما الذى تقدمه لنا هذه المصرفة المشككة لصلاحية الأدب بالأيدولوجيا؟

إن ما تقدمه لنا مشروط بنمط الأسئلة التى تسمح لنا هذه المعرفة بطرحها، أو التى تفرضها علينا فرضاً، فى مجال دراسة الأدب وتلقاها أو إدراكها. وسيكون من الساذجة بمكان أن نفعل أباً من شيئين:

أ - أن نقول إن الأدب لا يهتبه فى شيء أن تكون له هذه العلاقة مع الأيدولوجيا، أو هذه الطبيعة الأيدولوجية.

ب - أن نقول إن هذه المعرفة ليست مجدية فى عملنا فى مجال دراسة الأدب.

أى أن الإشكالية القائمة الآن لا تتعلق بجملوى هذه المعرفة أو بعدم جلوها، بل تتعلق بالسؤال التالى: هل أى مستوى تكون هذه المعرفة المجدية مجدية؟

ما المستوى، مثلاً، الذى نرى عليه جملوى للمعرفة التالية:

أن فراتز كالكا كان فنان الجنس البرجوازى الذى لا يستطيع أن يرى فى نهاية انبساطه منعزلاً (بريخت)؟ وأن توماس مان أكثر واقعية فى رسمه لآليات الطبقة البرجوازية وأكثر ثقة فى مستقبل الإنسان (لوكاش)؟ وأن بلازك أكثر واقعية من أى فنان فى عصره لأنه رأى مستقبل الطبقة التى يتسلى إليها زائلاً لا عمالة أمام صعود طبقة جديدة (إنجلز)؟ وأن تولستوى كان عظيماً ليس لأنه ذكره كان مليشاً بالتناقضات، وقد جسدت تناقضات تلك التناقضات الفلكية فى المجسم الروسى فى عصره (لينين)؟ وأن آلان روب - جريه قد جسّد عملية التشقيق فى المجسم الرأسمالى فى بنية الرواية التى أنتجها (جولد مان)؟ وأن الرواية ظهرت استجابة لحاجات البرجوازية الأوروبية الصاعدة (لوكاش وآلان واط)؟

إن هذه المعرفة المجدية مجدية، مصلحياً، على مستوى أول هو مستوى كتابة التاريخ للدلالات الأيدولوجية للأدب، وصحيفة على مستوى استخدام الأدب لاستخراج معرفة اجتماعية منه، لكن بشرط أن تكون هذه المعرفة الاجتماعية حاصلة أولاً، وليس هناك من ناقد واحد من العالم حتى الآن استطاع أن يكشف عن العمل الأدبى، لادالة من حدوث تطور اجتماعى قبل حدوث هذا التطور (أى يتنبأ بحدوثه). إن الاكتشاف الأدبى يأتى دائماً تالياً للاكتشاف الاجتماعى، ومؤكداً له، أى أن الأدب يظل مصدر معرفة تأكيدية فحسب، (لا معرفة لادالة) ومن ثم عارضة. ويظن ذلك بطانيرو على آخر إنجازات البنية التكوينية كما بلورها جولدمان فى مفهوم التجانس/ التماثل Homology بين بنية العمل الأدبى وبنية الوعى لدى فئة اجتماعية معينة. وهذه المعرفة مجدية على صعيد كتابة السيرة الأدبية للثقافة، ومجدية على صعيد كتابة تاريخ الأفكار فى ثقافة ما، لكن...

ما هذا الدور؟ كيف ينشأ ويتأسس؟ هل يتحول ويتغير بتغير المجتمعات؟ ثم كيف تدرس هذا الدور؟ ثم ما تأثير عارسة الأدب لهذا الدور على كونه نشاطاً فنياً؟ وما تأثير كونه نشاطاً فنياً على عارسته لهذا الدور؟

٢٥ -

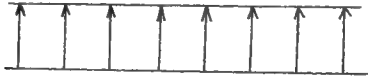
هذه هي الأسئلة، أو بعضها، على الأقل؛
أما الإجابات، فما أظن أحداً قد أعطى منها ما هو شافٍ، مقنع،
جوهري الأهمية، من أرسطو حتى الآن، ومن الإسلام حتى كارل
ماركس ولتتر بنجامين وأسفادهما من السلسلة التي لا تتقطع.
وما أنا بمجتهد، الآن، مثل هذه الإجابات؛ لا دلائل، بل
عجزاً.

صحة بنجامين والقول بأن ما هو صحيح دينياً يتطوّر حتىّ وتحدّياً
على الصعقة الأدبية، لكشف من رجيحية مفهومه - يعني تاريخي -
وتوحده بجميع المفاهيم الكليانية - السلطوية في موقفها من الأدب.

لكن ما أقوله لا يعني إطلاقاً، ولا أريد له أن يعني - أن الأدب ينشأ
ويكتب ويعاين في عزلة عن حياة الإنسان، فرداً أو مجتمعاً - فهو في
هذه الحياة ليلب، وهي بؤرة قبضه. وللأدب دور جوهري في عملية
التغيير والتغيير الاجتماعية، سياسياً واقتصادياً وثقافياً وإن للأدب
دوره الجوهري في المبررات الاجتماعية: طليقاً، وثقافياً، وسياسياً
واقتصادياً وتصورياً. وإن للأدب نقابية جديسة في الحياة
الاجتماعية، من مستوى اللغة وتغييرها وتطويعها، إلى
مستوى الاستيلاء على السلطة وتغيير أنظمة الحكم. لكن السؤال
يبقى:

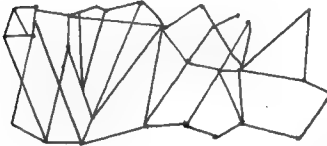
• انظر: ص (٦٧) ع ١

البنية العليا



بنية القاعدة

١ - النموذج التليدي (الماركسي)



٢ - النموذج المقترح

هوامش

(٢) راجع كتبه:

Marxism and the Philosophy of Language, English trans. by Ladislav Matejka and I.R. Titunik, Seminar Press, (New York & London, 1973) p. 17.

(٣) راجع: من أجل دراسة كلية لاستخدام ماركس للأيدولوجيا،
Raymond Williams, Marxism and Literature, Oxford U.P. (Oxford, 1977), pp. 55-71.

(٤) وفعل عمل سمع أبين بشكل خاص نموذجاً متأزاً لدراسة الأيدولوجيات في
مثل هذا الإطار.

(٥) راجع: **T.B. Bottomore, Elites and Society**, Polican Books, (Harmondsworth, 1977) p. 28.

(٦) لعل نقطة التقاطع الأخرى تتمثل في أن ماركس، في البداية، معنى مثل فوكو
بالحياة السياسية للمجتمع، لكن تركّزه على الاقتصاد ينبع من عوارثه المحدد.
جلود الحياة السياسية والقرى التي تولدها. وعويز هذه الحياة عبر التاريخ
محكومة بالمعالية والصراع، ويرى هذه القرى التصانية. وفي الوقت نفسه
يصر فوكو في أعماله الأخيرة على دراسة علاقات القوة لا في إطار المفهوم
القائلي، بل ضمن استعارة الحرب والاستراتيجية والتكتيك (العمليات
العسكرية) والمناور، ويرى في الجور أن الانتماء بالسياسة وعلاقات
القوة نابع من توقع الثورة أو الاشتغال بشكله للثورة والمكانة. ويرى فوكو
ملاحظة لانعة من الماركسيين (محمضة ماركس نفسه) هي أنهم في القول
المشورة والصراع الطبقي، قد ركزوا كل اهتمامهم على الصفة (الطبيقي)
وتركوا الموصوف (الصراع). وهو ينفذ إلى المدة إلى هذا الصراع.

(٢٧) راجع كتابه :
The World, The Text and The Critic. Faber & Faber (London, 1984), pp. 48-49.

(٢٨) قيس : في سائر : ورد ، ص ٧٥ .

(٢٩) راجع مناقشة لعمله في :
Martin Jay, Adorno, Postmodern Masters, Collins (Glasgow, 1984), esp. pp. 111-160.

(٣٠) راجع مناقشة تيرى إيجلتون لهذا التفسير في :
Terry Eagleton, Marxism and Literary Criticism, Methuen & Co (London, 1976) pp. 18-19, 69.

خصوصاً الصفحة الأخيرة . وراجع ، من أجل دراسة أكثر تعمقاً وتشمولية لعمل التفسير ، الفصل الذي كتبه Susan James عن التفسير في :
ورد ، ص ١٤١ - ١٥٨ . والفصل الخاص بالنقد الأوتوسيري في :
Tony Bennett, *Formalism and Marxism*, Methuen (London, 1976), pp. 95-142.

(٣١) ورد ، ص ٣٧٦ .

(٣٢) لارد مع ميخائيل باشتين الذي يشير إلى نقطة مشابهة تتعلق بالتزوع نحو الانتهاء والكمال في جميع الأنواع الأدبية غير الرومانسية ، في كتابه للجمعية والرواية . ترجمة جبال شيد ، معهد الإنماء العربي (بيروت ، ١٩٨٢) ، ص ٤٢ .

(٣٣) راجع الفصل المذكور بـ :
"Class Relations and Class Ideology"

في :
Marx, Engels On Literature and Art, Progress Publishers (Moscow, 1984), pp. 70-74 esp. 73.

(٣٤) راجع مناقشة لوسيان جولمان الذين القوميين عند مركزه في :
Lucien Goldmann, *Cultural Creation in Modern Society*, English trans. by Bart Grah, Telos Press (Saint Louis, 1976), pp. 57-59.

وراجع أيضاً كتاب مركزه
One Dimensional Man.

(٣٦) قيس : إيجلتون ، ورد ، ص ٦ .

(٣٧) راجع إدوارد سعيد . الاستشراق . ترجمة كمال أبو ديب ، مؤسسة الأبحاث العربية (بيروت ، ١٩٨١) .

(٣٨) يستحق هذا التقييم مزيداً من التأمل في موضوع أكثر اتساعاً وروحية من العرض الحالي . وأحضر باني مدعياً به القرائن في أعمال ميشيل فوكو ، ورغم أنني الآن لا أستطيع تحديد مصدره بالضبط في هذه الأعمال ، وقد يكون هذا المصدر هناك وما لا لولف ؟ راجع الترجمة الإنجليزية لها في :
The *Romantic Reader*, ed. by Paul Rabinow Pantheon Books (New York, 1984), pp. 101-120.

وكانت هذه لفظة قد نشرت سابقاً في ترجمة إنكليزية لها في :
Michel Foucault, *Language, Counter-Memory Practice*, ed. by Donald F. Bouchard, Basil Blackwell, (Oxford, 1977), pp. 113-138.

(٣٩) راجع ، حول هذه اللفظة . باشتين ، ورد ، ص ٧ - ٣٦ .

(٤٠) راجع الفصل المذكور بـ :
"Uneven Character of Historical Development and Questions of Art," in Marx, Engels, op. cit., pp. 82-84.

(٤١) قيس إيجلتون ، ورد ، ص ٢٠ .

(٤٢) راجع النص كاملاً في :
Marx, Engels, op. cit., pp. 41-42

(٤٣) السابق . ص ٤٣ - ٤٤ .

(٤٤) قيس : إيجلتون ، ورد ، ص ٧٧ (إشارات) .

(٤٥) راجع السابق ، ص ٣ .

(٤٦) راجع مقالها 28 ، (ed.) David Lodge, *th Century Literary Criticism*, Longman (London, 1972), pp. 652-660

(٤٧) سابق ص ١٥٥ - ١٥٦ .

(٢٦) قيس في :
Oscar Sinaceur (ed.), *The Return of Grand Theory in the Human Sciences*, Cambridge U.P. (Cambridge, 1985) pp. 3-4

(٢٧) راجع كتابه .

(٢٨) ورد ، ص ٢٠ .

(٢٩) راجع مناقشة متميزة لهذا الموضوع في سكينر ، ورد سابقاً .

(٣٠) هي مثله و عجة شيدان ، في :

Rotand Barthes, *The Responsibility of Forms*, English trans. by Richard Howard, Hill and Wang (New York, 1985) pp. 293-294

(٣١) المرجع السابق ص ٢٩٤ .

(٣٢) راجع :
The *Pleasures of the Text*, English trans. by Richard Miller, Hill and Wang (New York, 1975), p. 31.

(٣٣) راجع :
Structural Anthropology, English trans. by Claire Jacobson and B.G. Schoepf, Doubleday & Co (New York, 1967), p. 229 .

(٣٤) راجع :
Fredric Jameson, *Marxism & Form*, Princeton U.P., (Princeton, 1971) pp. xli-xlii.

(٣٥) في مثله و ما الذي يتبين أن نقده ؟
(What is to be done?)

منشورة في :
Marx, Engels, *Letter on Historical Materialism*, Progress Publishers (Moscow, 1984) pp. 384-392.

ويستخدم لينين هنا أيضاً تعبير الأيدولوجيا الاشتراكية الديمقراطية .

(٣٦) وهو عنوان كتاب له راجع :
Heczi Lefebvre, *L'ideologie Structurale et Poiesis*, Editions du Seuil (Paris, 1971).

(٣٧) وذلك شائع في الدراسات الغربية ، كما يجتهد أيضاً في العربية ، في درجيات وحد جنسي ، مثلاً .

ولد شائع استخدام المصطلح في مجالات كثيرة . فقد أطلق بعض النقاد على الرومانسية ، مثلاً ، اسم أيدولوجيا ، راجع :
Jerome J. McGann, *The Romantic Ideology*, Chicago U.P., (Chicago & London, 1983).

(٣٨) راجع مقالته عن الشكلين الروس :
"The Formalist School of Poetry: Marx and Marxism," in *Marxism on Literature* ed. by David Craig, Pelican Books (Harmondsworth, 1975), pp. 363-379, esp. p. 379.

(٣٩) راجع من أجل دراسة وجزءاً كتبها جيدة :
James Joll, *Gramsci, Postmodern Masters*, Collins (Glasgow, 1977).

(٤٠) راجع :
Jean - Paul Sartre, *Politics and Literature*, English. Trans. by J.A. Underwood & J. Calder, Calder & Boyars (London, 1973), pp. 19-80.

وإشاراً إلى حيازة سائر هذا لتخصيص لا لاجتماعية .

(٤١) راجع ورد . الفصل الثاني بأكمله ، بخاصة ص ٢١ .

(٤٢) راجع دور ، إس . إيبرت العلاقة بين التراث والرواية الفردية قيمة لا شك فيها في هذا السياق . راجع مقالته و التراث والرواية القرنية ، في ترجمة منقوعري هاذا الشعر بين قاف لالة ، بيروت ، ١٩٦٦ ، ص ٧٤ - ٨٧ .
أو بالإنجليزية :
"Tradition and Individual Talent," in *Selected Essays*, Faber & Faber 3rd ed. (London, 1951).

(٤٣) راجع النص في كتاب القراءة للصف الثاني الابتدائي ج١ مادة للتأخر (عبد دمشق ، ١٩٨٢) ص ٢١ - ٢٢ .

(٤٤) راجع النص في :
Selected Works, (London, 1962) Vol. 1, pp. 272-273.

(٤٥) ورد ، ص ١٩ . وراجع الأكاسيات الواردة في هذه الفترة هي من الفصل الثاني من هذا العمل .

(٤٦) منشورات
Maspero (Paris, 1966).

- (١٨) راجع ترجمتي للملحنيين في مواصلات ، ٤٢/٤١ ربيع - صيف ١٩٨١ ، ص ٩٧ - ١١٣ .
- (١٩) راجع دراسة نصري زيد للتراث في الأدب العربي في فلسفة التفريق ، دراسة في تحليل القدرتين عند علي بن الحسين بن علي . دار النشر - دار الوحدة (بيروت ، ١٩٨٢) ، ص ١٨ - ١٩ وباب الأثر بشكل خاص .
- (٢٠) راجع . ورد . مقدمة ولم يزل مبرور السهبة للكتاب ، خصوصاً ص ٣ ، وعلماء جولدمان نفسه للمفهومين ، ص ١٣٦ - ١٤١ ، وبشكل أدق ص ٣٨ - ٣٩ .
- (٢١) السابق .
- (٢٢) السابق ص ٧٦ .
- (٢٣) السابق ص ٧٨ .
- (٢٤) قيس . إيجان ، ورد . ص ٨٣ .
- (٢٥) في تمهيد الطبع الأول الذي اقتبست في الفترة (١٣) أهل ، حيث يقول : « مع تغير الأساليب للنسب ، فإن الزيادة العليا الخاطئة بأكملها تتحول بسرعة نوعاً » [لكن] في تقديم هذه التحولات ينبغي أن يتم حالياً التمييز بين التحول للنسب للضرورة الاقتصادية للإنتاج ، الذي يمكن اعتباره بصفة العلوم الطبيعية ، والأشكال القانونية ، والسياسية ، والدينية ، والسياسية ، أو الفلسفية - وباعتبار ، الأيديولوجيا التي يتعدى بها البشر وأعين لهذا النزاع ويخوضونه [١] .
- وبل هنا أن التحولات الأيديولوجية لا يمكن ، غمناً ، أن تقرأ بصفة العلوم الطبيعية ، كما يمكن أن يقرأ التحول للنسب . وثمة إمكانية أخرى يثير لها ماركس إلى مثل هذا التصورات .
- (٢٦) في تمهيد الطبع للنسب في الإضافة السابقة .
- (٢٧) راجع جيمس بول ، ورد ، ص ٨٦ - ٨٧ .
- (٢٨) السابق .
- (٢٩) من رسالة إيجان إلى جوزيف بلوخ ، في : Marx, Engels, Lenin, op. cit., pp. 194 - 226.
- (٣٠) راجع مقالته « Franz Kafka or Thomas Mann », in David Craig (ed.) *Maoism on Literature*, pp. 380 - 394.
- والإشارة هنا إلى حديثه عن توماس بول ، ص ٣٨٨ - ٣٨٩ .
- (٣١) السابق ، ص ٣٨٨ - ٣٨٩ .
- (٣٢) Marx, Engels, op. cit., pp. 98 - 101.
- في : (٣٢) راجع بعداً مباشرة رسالة إيجان إلى لاسال ، ص ١٠١ - ١٠٧ ، وهي وثيقة لغوية في قدر كبير من الأهمية وتستحق دراسة خاصة .
- (٣٣) بل الروائع أن جولدمان يستخدم حالياً مصطلح (homology) ، لكنه يستخدم أحياناً المصطلح «ontology» الذي يعني «القياس» أو «القياسية» فضلاً عن القياس ، ذلك الذي من القياس الذي يقوم على علاقة وشبهية مباشرة وشبهية لفظية ، كما هو الحال عند أرسطو وبعد الفلاسفة الجرجاني .
- راجع ، مثلاً ، جولدمان ، ورد ، ص ٧٦ - ٧٧ - ٧٩ - ٨٠ بشكل خاص حيث يثير «homology» و«ontology» لتأنيث للقياس قديماً .
- (٣٤) راجع السابق ، ص ٧٩ ، والمباراة لفظية ترد في كتاب جولدمان : *Four new sociologies du roman*, Grailard, Paris, 1964.
- وراجع الترجمة الإنجليزية : *Towards a Sociology of the Novel*, English trans. by Alan Sheridan, Tavistock (London, 1975), p. 7.
- (٣٥) قيس . إيجان ، ورد . ص ٧٥ .
- (٣٦) راجع . مثلاً ، مقالته عن كاكافو ، ورد . ص ٧٨ - ٣٨١ ، وتأكيده جولدمان وإيجان على أهمية الكتابة ورواد النمطية و«الكتابة» للروائيين .
- (٣٧) راجع جلال فاروق الشريف ، القصر العربي للحفوت ، الأصول الطبقية والفكرية ، نقد للكتاب العرب (دمشق ، ١٩٧٦) .
- (٣٨) قيس . إيجان ، ورد . ص ٣٤ - ٣٦ .
- (٣٩) راجع : *Walter Benjamin, Understanding Brecht*, English trans. by Anna Bostok, NLB (London, 1973) esp. chs. 1, 2, 10, 11.
- (٤٠) كما يتناول في عمله النقدي كله . راجع ، مثلاً ، دراساتي و«نقد التاريخ» و«نقد الفكر العام» : قراءة أولية في مشروع أندرياس شتال . الآلام ، بنقله كاترين الأول ، ١٩٨٥ .
- (٤١) قيس إيجان في : Terry Eagleton, *Criticism and Ideology*, Verso, NLB (London, 1978) p. 169.
- (٤٢) راجع : مناقشة تيريت بول لأراء التوسيع حول الأدب والأيديولوجيا والتاريخ ، في ورد . ص ٤٠ - ٤٢ ، ١٦١ - ١٦٨ ، خصوصاً ص ١١٧ - ١١٨ .
- (٤٣) لافون . مثلاً ، مع نقد تيريتسكي للشكليات الروس ويطرح لموقعهم من المركزية بقدر الفكر الديني للافون ، ووصفه ثم يابن خلفه النقدي يوحنا . راجع : إشارة (١٨) أهل .
- (٤٤) ولا علاقة لسؤال الذي أطرحه هنا بمقولة بلخاتوف : إن الفن يحول الواقع إلى تجربة فنية لم يأل النقد ليحول الفن من جديد إلى واقع . واست في معرض ذلك كله أوتقياها ، بل يرتبط سؤال في معرض العملية الفنية وأليات تأمليتها وأبعادها وسهولتها في التعامل مع النص الأيديولوجي .
- (٤٥) وكتابه الرئيسي عن راسين غويج تحت اسمته النقدي كله ، وهو يستند إلى معطيات ما قدمه به ذلك من دراسات . راجع : *The Hidden God*, English trans. by Philip Thody, Routledge & Kegan Paul (London, 1977).
- (٤٦) راجع : Cultural Creation, p. 60 .
- (٤٧) السابق .
- (٤٨) راجع : كمال أبو ديب . جلية لغاه والفيل ، ط ٢ ، دار العلم للملايين (بيروت) ١٩٨١ الفصل الخامس .
- (٤٩) راجع ، مثلاً ، استخدام جورجي أوتمان لهذا المصطلح في *The Structure of the Artistic Text*, English trans. by G. Iconof and R. Vroon Michigan U.P. (Ann Arbor, 1977) esp. pp. 94-106.
- (٥٠) ورد . ص ٢٠ .
- (٥١) ورد . ص ٣٧٨ .
- (٥٢) راجع السابق .
- (٥٣) ربما لدراسة باينيت المتيرة لم في : P. N. Medvedev and M. M. Bakhtin, *The Formal Method in Literary Scholarship*, English trans. by A. J. Wehrle, Johns Hopkins U. P. (Baltimore and London, 1978), pp. 41 - 49.
- (٥٤) ولفون ، هنا ، مع ما يؤوله جولدمان حول دور الفاعل في الموضوع Cultural Creation, pp. 89 - 94 .
- (٥٥) بما في ذلك مفاهيم «الكلي» ، وتصور العلاقة الجملية بين طرق التركيب التي تقود إلى توازن جديد ضمن تركيبة موحدة جديدة ، وغيرها مما يرتبط بمفهوم «الوحدة» .
- (٥٦) راجع : مثلاً ، إصراره على الوحدة والكلي في : Cultural Creation, pp. 145 - 146, 144 - 155, 153 - 154 وتحدث جولدمان هنا عن «الحاجة الأساسية للإنسان» وهي «التناسق - الانسجام» والكلي (coherence and totality) (ص ٧٧) .
- (٥٧) راجع : مثلاً : Jacques Derrida, *Writing and Difference*, English trans. by Alan Bass, Chicago U. P. (Chicago, 1978).
- (٥٨) راجع ، مثلاً : Paul de Man, *Allegories of Reading*, Yale U. P. (New Haven & London, 1979).
- (٥٩) Barbara Johnson, *The Critical Difference*, The Johns Hopkins U. P. (Baltimore & London 1980) *Criticism and Ideology*, pp. 162 - 163.
- (٦٠) راجع : كتيبه .
- (٦١) راجع : ص ١٢٣ .
- (٦٢) بشكل خاص في دراسته عن بريخت . ورد .

الأدب الفنى في النوع الأدبي نفسه ، أرقى الكتابة صموئلاً ، تكونت ليست الأدبية - الأدبيولوجية عطية أو شذوثة ؟

(٩٦) راجع مناقشة هذه النقطة في إيجان ، *Marxism and Literary Criticism* ، Walter Benjamin or The- ٥7. ودراسة الموسعة لأعمال بينجامين في : *Words as Revolutionary Criticism*, Verso NLB (London, 1981).

ورد ، ص ١٠٥ .

(٩٧) راجع : ص ١٠٥-١٠٦ .

(٩٨) راجع : ص ١٠٣ .

(٩٩) راجع لفظة في دافيد كيرج (محرر) *Marxists on Literature*, pp. 300 (١٠٠) راجع لفظة في كتاب لوكاشي *The Meaning of Contemporary* 394. ولفظة فصل من كتاب لوكاشي *my Revolution*, English trans. (London, 1969).

(١٠١) وعملها في إحدى صورهها البارزة حمل حرية مركزه ، كما تتناول في عمل أودونو وتشاوية الطائفة . راجع ، مثلاً الفصل الذي كتبه جيمس من أودونو في ورد . الفصل الأول .

(١٠٢) راجع حوار أودونو مع جولدمان ، في جولدمان ، *Cultural Creation*, pp. 131- 147.

Criticism and Ideology :

(١٠٣) راجع :

(١٠٤) راجع : ص ١٨٧ .

(١٠٥) راجع : ص ١٨٦ .

(١٠٦) راجع : ص ١٨٧ .

(١٠٧) راجع : ص ١٨٥ .

(١٠٨) راجع كتاب *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, English., trans. Random House (New York, 1970) pp. 236-243.

(١٠٩) راجع من أجل تحديثه لا يهتم بالتشغيل ص ٧٨-٧٩ .

(١١٠) راجع : بشكل خاص ، دراسة : *Symbolic Power in Critique of* ١١. Nos. 13-14, London, Summer 1979, pp. 77-86.

(١١١) ولقد كان إيجاز واحد من بين أول من أدركوا هذه الوظيفة الجذرية للأدب هذا من بين البروجوازية بدأت عليها إيجازاً ولفظة عالميون كالمثل للأدب الذي لا ينبغي أن يفسر لكي يفسر حلولاً لمشكلات الواقع التي يفسرها . وروى إيجاز هذا ، الذي يعد واحداً من أهم ما نشره الماركسية من مصطلحات إيجابية ، كلاً من أسوأ من فهمها واستطاع - مع ذلك - أن يستخدمها بذلك ولكن معتمدين بعض الماركسيين أنفسهم - خصوصاً العرب منهم - . راجع : *Marx, Engels, op. cit.*, pp. 87-89, esp. p.88.

(١١٢) قرأ ، مع بارت ومناقشته للوجود معتمد الأبعاد التي تسمى لغة وسيدة البعد لتصله ، في عاصره الأول في الكولونج دولرانتس ، الترجمة الإنكليزية *Powers Pure: Barthes, Lecture in The Oxford Literary Review* vol 4, no. 1 Oxford Autumn 1979, pp. 29-44, esp. p. 36.

(٩٢) راجع : ص ٨٩ .

(٩٣) راجع : ص ٨٨ .

(٩٤) ويبدو أن بينجامين ، برغم نجاح جولدمان له ، هو لثاثر الأول في بلورة نظرية جولدمان وصليده من موسومة النص أو إيجازه ضمن (written) علاقات الإنتاج الثلاثة ، لا يلزمتها (vis-à-vis) . راجع السابق ص ٨٧ بخفاصة .

(٩٥) ومن هذا المنظور فإن مقولة « الأدب الذي ينشئ الأدبيولوجيا الطبقة العاملة أعب جيد » لا تختلف في شيء عن مقولة « إن الأدب الذي ينشئ القيم الدينية الإسلامية أعب جيد » ، إلا على صعيد جدوى كل منها وسلامتها. بالنسبة للزمتين يصدقها . وعده لفظة حاسمة الأهمية ، وواحدة من أفضل مفاهيم العلاقة بين الأدب والعالم . ولقد اصطلح بها الفكر النقدي دالاً دون أن يصل إلى حل ممتع قابل للتصميم فيها . وأرد أن أقتت النظر هنا إلى الحوار الذي دار بين جولدمان وأودونو حول العمل الأدبي والقيمة والفن والفلسفة ، وإلى أن جولدمان يلور في فصل حاسم من الحوار السؤال - المصطنع (التي أشبهت هنا) بمباراة بسيطة : من يحكم على الحقيقة ؟ أي من يقرر الحقيقة ومن ينفقها ، من هو الحكم في آنذاك حقيقة ، وأن لا ليست حقيقة « راجع : *Cultural Creation*, p. 144 . لكن للنقد الماركسي التقليدي لا يتبل هذا الاعتراض ، بل يؤسس معموماً لفكرة ناعماً بكل أشكاله من النظرة نفسها التي تشبه تلك التي أسسها الإسلام . فالحقيقة هنا وهناك وظيفة من وظائف « الإيمان » ، من وظائف موقف من النظام الفكري والقيم السائدة . وفي الحوار الذي يلور لوكاشي ، مثلاً ، (وهو حوار بين توماس مان وفراز كالكا) حوار بين كاتب يدين للفن (artist) وكاتب يمارس شرح جلوره الاجتماعية وبمركزه () مفهوم فهمي يتحول ببساطة إلى التناول أفضل من التشاؤم ، وإن الواقعية التقليدية تحاول أن تمارز الواقع ، أما واقعية كالكا فهي خسرور له . إن التشاؤم هو الأدبيولوجيا الحداثة .

أما جولدمان فإن رافع نص الحداثة إلى مستوى فهمي جديد من طريق كشف لمجرد لأزمة داخلية في بنية المجتمع الرأسمالي ، يخلق نصي فهمي بين بنية وبنية المجتمع الذي ينتج فيه عقل أو لحاشي (nomology) . لكن هل هذه الأساطير مهمة ؟ هل هذه الخصائص أدبية ؟ ما الذي يجعل من تحقيق النشاكل في البنية بين النص والعالم قيمة ؟ هل يمكن أن تطرح معلوماً يربط بين الكشف ، والتفسير ، والقيمة ؟ أي يقدتر ما يكشف العمل الأدبي عن عالمها التجسدية الإنسانية والذات الانسانية ، في جعلها الفكري والاجتماعي ، ويقدر ما يجلو من تناقضات في الواقع ، ويقدر ما يكون كشله هذا لفاعلاً في خلق وعي التغيير (أو الوعي الممكن) في عالم عالم أكثر إنسانية وعندها وحرة ورغماً يمتلك في الإنسان درجة عالية من الفاعلية ؛ ويقدر ما تكون الأدبيولوجيا فيه موسومة فنياً بالشروط التي تفرضها لغة

النقد الجديد والأيدولوجيا

محمد علي الكردى

يقول رولان بارت :

« لدينا حالياً في فرنسا نوعان متوازيان من النقد :
نوع سوف نسميه ، للتيسيط ، نقداً جامعياً ، وهو
يُمارس ، في المقام الأول ، منهجاً وضاعياً ويره من
لاسون ؛ ونقد نفسي ، مثله ، مع الاختلاف
الشديد فيما بينهم ، جان - بول سارتر ، وجاستون
باشلار ، ولوسيان جولدمان ، وجورج بوليه ،
وجان ستاروبنسكي ، وجان - بول فير ، ورونيه
جيرار ، وجان - بيار ريفار ، الذين يجمع بينهم
ارتباط مدخلهم إلى المصطلح الأدبي ، إن قليلاً
أو كثيراً ، ولكن من وهي في أغلب الأحوال ،
بإحدى الأيديولوجيات الكبرى لهذه الآونة :
الرجوعية ، الماركسية ، التحليل النفسي ،
الفيوتولوجيا ، الأمر الذي يُتيح لنا أيضاً تسمية
هذا النوع نقداً أيديولوجياً بسبب تعارضه مع النوع
الأول ، الذي يرفض أية أيديولوجيا ، ولا يتسبب
إلا إلى المصطلح الموضوعي »^(١) .

عملية توليد تعتمد ، في المقام الأول ، على تكتيك الاستعارة
(metaphore) والكناية (metonymie) .

ولا شك أن الغرض الأساسي من هذا التحليل الدقيق لمجال
الأدب ، أو ما أسماه توجوروف « بالادبية » (Litterarité) ، هو
تعيين خصوصية الخطاب الأدبي ، وعلم إفراقه في مناهج المناهج
المقارنة ؛ أقصد تلك التي تتجاوز النص إلى ما وراءه ، سواء أكان
ما وراء النص هو شخصية المبدع ، أم الرؤية الاجتماعية الحاصلة
للعمل الفني ، التي تجعل منه كلاً متكاملًا يقيم على شمولية المعنى
وقدرته التعبيرية المباشرة . وليس من شك في أننا نلاحظ أن هذا
الاتجاه يمس - على مستوى المعالجة النقدية - اهتماماً خاصاً
بالمستوى المعرفي الذي يتحدد بدوره في إطار صعود الإستمولوجيا
المجدلية وهيمنتها ؛ ألا وهي إستمولوجيا المناهج البنيوية .

غير أن هذا ليس معناه أن النقد الجند في فرنسا يقتصر على هذا
النبار وما يتضمنه من أروسة مشتركة مع الفلسفة البنيوية التي سوف
تفرز ، كما سوف نرى ، أيديولوجيتها الخاصة بها ، وهي التي تتحدد
من خلال التماهيّن رئيسيين : اتجاه سلمي يقيم على رفض الصيغ
الأدبية للقرابة من القرن التاسع عشر ، وما يُعابها في الواقع التاريخي
من أبنية عقلية وإحصائية وسياسية ؛ واتجاه إيجابي ، يقوم على
استعاب اتجاهات علم اللغويات الحديثة ، التي وضع لبانتيا
فرونياندي دى سوسير ، وهي القسم المشترك بين العلوم الإنسانية
حالياً ، واتجاهات المدرسة للمركبة الجندية ، التي يترجمها التوسير
وجماعتها^(٢) ، والفرويدية الجندية التي أسسها جاك لاكان
ومدرسته^(٣) .

لقد بزغ النقد الجند في الواقع مع بزوغ كتابات رولان بارت ،
مؤسس السميولوجيا ، الذي أثار جدلاً مع رولان بيار^(٤) حول
دراسته « لجان راسين »^(٥) ، تتعلق بقضية الصراع بين النقد القديم ،
حامي التراث والتقاليد والأعراف ، والنقد الجند وما مثله من ثورة
وزعة « تمهيرية » عهد القيم الأدبية الثابتة ، وتبليط الذوق العام ،

ولقد سبق لنا ، في عدد سابق من مجلة فصول^(٦) ، معالجة قضية
الأيديولوجيا الكامنة في كتابات رواد النقد الجند ، على الرغم من
ادعائهم تخليص الأدب من الأيديولوجيا التقليدية بمحوريات الواقع
أو التصوري ، والنفس أو التصوري من جهة ، وإقامة « علم
الأدب » على تنظير للممارسات التي تتم من خلال عملية الكتابة ، التي
يُنظر إليها نظرة مادية بحتاً ، ترد النص إلى مجموعة مكانزاته اللغوية
بمحوريات البارداجال (الإبدال) والاستجبال (التوضي) من جهة
أخرى . ومن ثم يتحدد النص الأدبي في إطار مكائ - حيز الورقة
المكتوبة - فكهم استراتيجيّة تقوم على إيدال عناصره المختلفة
وتوزيعها ، تلك العناصر التي تحكمها بدورها من ناحية المضمون

في الواقع يقلد تقليداً أعمى نهج العلوم الطبيعية والتجريبية الذي ظهر وتطور في القرن التاسع عشر، كما أن هذا لا يعني، في الوقت نفسه، أن هذا الباحث يؤمن، كما يؤمن بارت، بأن الذاتية هي أساس المعرفة العلمية. إن تودوروف يدعو، في الحقيقة، في الحقيقة، ومفارقة، ولكنه لا يقصد بذلك تجاوز العمل الأدبي نحو خلقية النفسية أو الاجتماعية، كما يحاول كثير من التفاد الجند، وبمهم رولان بارت نفسه، على شريطة أن نأخذ في الحسبان أن هذا الأخير يوظف مثلاً عن شارل مورون صاحب منج التفكير النفسي^(١)، في اصطفاؤه ضرباً من التحليل النفسي النصي، أي للمنتج بنسج البناء الأدبي نفسه، وبالعلاقات الذاتية داخل هذا البناء، على العكس من منتج مورون الذي يتوخى الربط بين العمل الأدبي من جهة، والمركبات النفسية للكاتب من جهة أخرى. إن دعوة تودوروف أكثر ارتباطاً بمشروع التيار اللغوي في مدرسة التفكير الجليدي، فالفكرة التي نتحدث عنها هي سعى هذا الباحث إلى إقامة الدراسة الأدبية لا على النصوص الأدبية وأعمالها المباشرة، بل على خصائص الخطاب الأدبي بعمامة، وهو ما يسميه «الوطني» وأحياناً «الأدبية».

ولربما كان التفكير الأيديولوجي أكثر مباشرة ووضوحاً عبر بعض رؤى الوجود اللازمة لأهم التيارات الفلسفية المعاصرة، التي تصطنع من الأدب مادة خصبة تقيم عليها جوابات مهمة من تساهلها الفكري. غير أنه إذا كانت هذه التيارات الفلسفية تحسب في الغالب على التفكير الجليدي، وتعد جزءاً مهماً من حركة الإبداع التي مهدت له، فهي في الوقت نفسه تمثل بالنسبة لنقطة التصادم، أو القطيعة المفصلية، كما يلاحظ باشلار، التي تولدت عنها الحركات الدروية اللغوية أو «المحسوسة» الأدبية. ونحن نقصد بالتفكير الأيديولوجي المباشر، والتأثيرات الفلسفية المرتبطة به، التفكير «السوسيولوجي» من جهة، والتفكير «الفيونولوجي» من جهة أخرى.

ويمثل التفكير السوسيولوجي – بلا شك – في رائد المدرسة الاجتماعية الفرنسية لروسان جولدمان، تلميذ الفيلسوف المعجى الشهير لوكاتش، ومؤسس البنية التوليدية. ويحتمل المشروع النقدي عند جولدمان بأنه محاولة لإدراك المعنى الشمولي للمؤلف الأدبي، وهو المعنى الذي يفرق للعمل الأدبي أو الفني، في توازيه (homologie) مع رؤية الوجود لدى السكسائي (Weltanschauung) شكله العام، ويؤلف عليه توازنه والساق. وإذا كانت رؤية الوجود هذه هي التي تحدد معالم الرؤية الفنية وتقدم لها مضمونها الممكن، فإن هذه الرؤية ترتبط ارتباطاً عضواً عند جولدمان بالروح الطبعي، وإن كان هذا الرضى – وهنا تكمن المقاربة الأيديولوجية – يتم عادة بطريقة ضمنية أو كاذبة.

غير أن هذه المقاربة سرعان ما تخفى متعاً ندرك ازدواجية مفهوم الأيديولوجيا في الماركسية؛ وهي ازدواجية تقوم على اعتماد التفكير الماركسي على الخلفية التاريخية – الاجتماعية في تناوله للأعمال الأدبية والفنية؛ الأمر الذي يتيح له أن يعد رؤية الكاتب، موضوع البحث، رؤية نسبية، لا ارتباطها بمرحلة تاريخية محددة، وبمشترية، في الوقت نفسه، لا ارتباطها «بالوعي الزائف»^(٢) الذي لا يمس – من غير قصد – بلا شك – تقدير الظروف للوضعية التي يعيش فيها. ومن ثم نرى أن هذا الموقف يفترض لدى التفكير الماركسي القدرة على

الذي يُناب بالتفكير – وفقاً لطريقة التفكير التقليدية – توجيهه وتقريره. ولا شك أن أهم صعد تولد من هذا الجدل هو بلورة القضية الأساسية التي يهتم عليها الخلاف، وهي إيهان التقييمين – من جهة – بوضعية اللغة، وبموضوعهم، بسبب تكهنهم وتشتتهم على المقامير الوضعية، إلى تنسيء للزلاقات الأدبية والأعمال الفنية؛ في حين تدعو تحليلات بارت النفسية والسوسيولوجية بصفة خاصة إلى دراسة الآثار الأدبية والفنية في شكل أساق دلالية، بنية الوصول في النهاية إلى تحديد أنماط الكتابات الأدبية، أو «الوحدات النصية» الكبرى للخطاب؛ هذا بجانب المهمات الأخرى للسوسيولوجيا، مثل دراسة أساق الصور والأشياء ونظم الغذاء والملبس والسلوك والمعادن وكل ما يمكن إدراكه من خلال لغة عامة. ويقول بارت في هذا الصدد:

«يسمح لنا، في آخر المطاف، إذا أرضنا التصميم والشمول، أن هناك صعوبة متزايدة في تصور نسق من الصور أو الأشياء يمكن المبالوا أن توجد خارج نطاق اللغة: إذ إن إدراك ما تعنيه أية مادة يتطلب الرجوع حتماً إلى تقسيمات اللغة، ما دعنا لا نجد هناك معنى إلا مرتسباً عسماً، وما دام صال الملولات لا يتجاوز عالم اللغة»^(٣).

إن نقطة الخلاف بين بارت وموضوعه تباور الفرق بين ما أسماه الكاتب نفسه في مقدمة هذا البحث «التفكير الأيديولوجي» والتفكير «الجليدي» أو الوضعي، وإن كان هذا الأخير لا يخلو من خلفية أيديولوجية. ويقصد بارت بالتفكير الأيديولوجي التفكير الحديث الذي يواكب العصر، ويفيد من تقدم العلوم الإنسانية في جميع فروع المعرفة، والتفكير الوضعي ذلك التفكير الجمعي التقلدي، الذي يعني في المقام الأول بتحقيق النصوص وإثبات المصادر والروايات الأدبية على طريقة «الناسون»؛ وهو وإن كان لا يضيف جديداً بالنسبة لفهم النصوص الأدبية، أو لا يسهم في تفسيرها تفسيراً يتلاءم مع متطلبات المتلف المعاصر، فإنه يمثل جانباً إيجابياً لا يمكن نكرانه؛ ألا وهو القيام بالدواست الأولية اللازمة لإعداد النص، والتثبت من جميع الأحداث التي اعترته واحترت حياة صاحبه.

إن هذا الضرب من التفكير الوضعي يقوم، كما يلاحظ تودوروف، على وصف العمل الأدبي من الخارج؛ الأمر الذي لا يتيح للتفكير الجليدي النص أو النفاذ إلى أسرار صناعته:

«إن وصف مؤلف ما، سواء أكان أدبياً أم لا، لذاته وفي ذاته، ومن غير أن نناقشه لحظة واحدة، أو نستقصي حل على عاده، أمر يكاد يكون عملاً، أو بالأحرى قد تكون هذه المهمة ممكنة، ولكن الوصف في هذه الحال لا يمتدئ تزديد العمل الفني نفسه تزديداً حقيقياً. كما أن هذا الوصف سيهاطين صورة العمل الفني إلى درجة يصبح فيها الائتمان شيئاً واحداً»^(٤).

ولكن إذا كانت خصوصية المنهج الوضعي تتلخص في تحجيد موضوع الدراسة تحجيداً «أحراجياً»، بحيث تستبد منه كل نظرة ذاتية، فإن ذلك لا يعد بالنسبة لتودوروف دليلاً على علمية هذا المنهج؛ لأنه

تملك الحقيقة ، الأمر الذي يورمه بقلته على الإفلات من إطار النسبية التاريخية من جهة ، وبقلته من جهة أخرى على إدراك العلاقات الفعلية التي يقوم عليها النسق الاجتماعي - الاقتصادي الذي يتم خلاله إنتاج البنية الفكرية الشوقية ، وما ينتج عنها من آثار أدبية وفنية .

ونحن حينما نشير إلى تصور جولدلمان امتلاكه ناصية الحقيقة لا نزيد عليه ، فهو لا يؤمن بأولوية المنهج للمثل في إقامة علم حقيقي أو وظيفي ، للأدب - كما يقول - فحسب ، وإنما يؤمن إيماناً راسخاً أيضاً بأن للمركسية عقيدة وعين^(١٦) . من هنا كان اعتقاد الكاتب بأن كل إنتاج ثقافي لا يتمنى إلى الرؤى بالمركسية للتاريخ ليس إلا وما خلاصاً ، أو مجرد تعبير من « الضمير الزائف » ، يقول الكاتب :

« يدولنا أن الوعي الزائف بالنسبة للمخاطبة الجبلية يتضمن دائماً حركة ، حركة قد تكون ضرورية بلا شك أو تدمية ، إلا أنها لا تفصح حثاً بعد للاستغلال أو الاغتراب ... إن الاشتراكية ليست نهاية التاريخ ، ولكنها نهاية الأيديولوجيات والضمائر الزائفة »^(١٧) .

من الواضح إذن أن « الوعي الزائف » بالنسبة لجولدلمان ، الذي ينطلق من أرضية للمخاطبة الجبلية ، بمثابة رؤى غير مطابقة لقوى الإنتاج الفعلية ، وعلاقات الإنتاج التشريعية عليها ، وإن كان هذا الجهول بالقرى التاريخية الفعلية للمحركة للمجتمع لا يُعد دليلاً على زيف الأشكال التصويرية التي يقدم الفنان المبدع في خلالها حلوله الخيالية الممكنة ؛ وهي حلول تشكل بالنسبة للطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها أو تضامن معها خرجاً أيديولوجياً حقيقياً لضرورة التاريخية ، أو المشكلات الحوية التي تحر بها .

وعل هذا النوع يقدم إلينا جولدلمان في دراسته « الإله الحفي » من راسين ويسكال^(١٨) ، نوعاً من التنازلي بين رؤى الوجود لدى طبقة « نبله الإدارة » التي ينتمي إليها الكتابان ، والرؤى للمأسومية التي تشكل البنية الرئيسية لأعمالها الرئيسية ، وهو التنازلي نفسه الذي يقيمه بين رؤى الوجود لدى البرجوازية اللاتينية خلال الفترة ١٧٨٠ - ١٨٠٥ وفلسفة كانت^(١٩) . كما حاول في كتابه « ديسوبوليجيا البروتية »^(٢٠) ، وكان أكثر ترفيهاً ، إيجاد موازنة بين تطور مفهوم « البطل الأشكال » المتأخر من لوكاتش ، في روايات أندريه مالرو ، وتطور المجتمع البرجوازي الذي من جهة ، وانقراض شخصية البطل في الرواية الجبلية عند آلان روب - جرييه ، واستحقاق الإنسان في مجتمع الاحتكارات والرأسمالية التكنولوجية من جهة أخرى .

ولعل ما يلفت النظر في هذا التعريف بين الرؤى الطبيعية والرؤى الفنية هو قيامها ، لا على مبدأ الحتمية التاريخية الذي يحد إحدى الموقلات الرئيسية للمخاطبة التاريخية ، وإنما على مفهوم الموازنة ؛ وهو مفهوم يحفظ ، إلى حد ما ، للعامل الفني تفاعلاته واستقلاليته بالنسبة للمؤثرات الخارجية التي تتطاد بها الوظيفة للعمل ؛ فلهذا في الفنية التي تقوم بدور الوسيط بين العالم الخارجي وضمير الفنان الأخلاقي ، في

نهاية اللطاف ، اختصار لإحدى الحلول الممكنة في مواجهة الأزمة الخارجية وليس نتاجاً آلياً لها . ومن ثم يسهل علينا سواء قبول هذا التفسير أو رفضه ، لأنه مجرد تقريب يقوم على رؤية ذاتية خالصة لا تحكمها ، في الواقع وفقاً لجولدلمان ، إلا قاعدة الاتساق ؛ والقصود بهذه القاعدة هو ضرورة تقديم تفسير شمولي متمثل ومتسق لمجمل البصل الفني في إطار الرؤى الأيديولوجية الخارجية . غير أننا نعرف ، بعد أن تعلمنا ذلك من سائر ، أنه لا يوجد بناء أو اتساق قائم في ذاته ، أي منفصل عن عملية البناء والتشويق التي يقوم بها الشعور نفسه ، إما تلقائياً أو بعد تدبر في توجيه نحو موضوع ... أي أن هذا الاتساق هو ، في نهاية المطاف ، ضرب من تنظيم المعاني وترتيبها داخل العمل الفني ، بحيث يمكن مقابلتها مع القرنين الخارجي ، وهو التصور الأيديولوجي الطبقي الذي تناط به عملية الشرح والتعليل والتبرير .

ونحن لا ننكر أهمية هذه المقابلات التي يقيمها جولدلمان بين الرؤى الفنية والرؤى الاجتماعية ، كما لا نستطيع تجاهل خصوصيتها بالنسبة لتفسير الأبعاد الاجتماعية لعملية الخلق الفني وفهمها ، ما دام غير المعقول الفصل بين ضمير البديع وضمير الجماعة ، فهو ، في آخر الأمر ، غير مبرر - بما أرى من دقة الحس ودهاقعة الشعور - من أدق خليجتها ، وأصدق أمانيها ومطامعها . غير أننا حينما نسلم بذلك لا نستطيع قبول كل المقابلات التي يقيمها جولدلمان بين الأعمال الأدبية والفكرية والخلفية الاجتماعية المعاصرة لها ، وبصفة خاصة حينما تكون هذه المقابلات قائمة من جهة على تبسيط العمل الفني إلى درجة التشويه ، ومن جهة أخرى على صلب الواقع عنوة في قوالب أيديولوجية مسبقة .

وليس من شك في أنه من الصعب رد جوهر المأساة عند راسين ويسكال إلى النموذج المنطوق الذي يربطه الكاتب بجناب واحد فقط من حركة « الجانسونيزم » (Le Jansénisme) ، وهو جناح الرفض الذي لا يقبل أية مساومة أو أية محاولات توفيقية مع السلطة الملكية أو الدينية ؛ كما أنه من الصعب مبلغ هذا المذهب اللبني من إظهاره الإصلاحية داخل تاريخ الحركة الكاثوليكية ووردود فعلها في مواجهة « خطر » انتشار التيارات البروتستانتية ، ويربطه فقط بالرؤى للمسومية القائمة لفئة « نبله الإدارة » ، التي لا تكن تشكل ، حق مفهوم للمركسية نفسها للطبقة ، طبقة اجتماعية فعلية .

أما بالنسبة لتفسيره والبطل الأشكال ، التي درسها جولدلمان من خلال أعمال مالرو الروائية فتلتخص في إيراد لقوة التي تفصل بين عالم اللبني المثالي ، التي يؤمن بها بطل الرواية الأدبية ، والواقع التشنج الذي تحكمه قوانين السوق ومنطق المنافسة . ويظل هذا « البطل » يعيش في اغتراب ووهم وخداع مدام يسمى إلى تحقيق قيم فريدة زائلة في عالم غير متجاسس يقوم على عبادة المال ؛ الأمر الذي يوصل من الموت الحتمي والحتمية للمسومية لكل إنسان فري . في حين لا يمثل الموت في منظور الرؤى الجبلية بعدد التاريخ والصيرورة إلا مرحلة فناء مؤقت ، يموت فيها الفرد لتصبح الجماعة . غير أنها حينما يدرك « البطل » الأهمية التاريخية للاتصال الثوري مع الجماعة المتناضلة ، فإنه سرعان ما يقدم إلينا النموذج الأثلاثي للشمس المتحرر من كل صيرف الاغتراب ، كما يعطينا الرؤى المعنوية المتمثلة للعمل الروائي الصادق . غير أن

الإبولوجي – الاجتماعي الذي يشكل إطار الجهاز العضوي : الأشياء المحيطة وعضلات ما قبل الأوعية مع البولدين) ، بل يشمل أيضا ارتباط الرمزية بزوغ الذات والموضوع وتشكيل ركاز للمعنى مع قابليتها للتوسيع إلى مجالات دلالية وتصنيفية) . . . إلى عملية تكوين النص ففقط انتقال الطاقات الدفعية وتشكيلها لجمال لم تحول فيه بعد الذات ، التي سوف تحمي أمام الرمزية ، إلى وحدة محددة ، ولكن حيث تتولد هذه الذات كما هي ، أي كما تسما وتحددتها بغير شرط النسق البيولوجي والاجتماعي . ومن ثم فإن تكوين النص ، حتى ولو أمكن إدراكه من خلال اللغة ، ليس لغويا (يعني العضويات البنيوية أو التوليفية) . . . أن تكون – النص يمثل لنا ، حل هذا النص ، في صورة قاعدة حاملة للغة ؛ وهي التي نسير إليها بغض بغية النص ، ونقتصد بذلك اللغة التي نحدد الاتصال ، والتي يقوم بوصفها علم اللسانيات في شكل ثقافة واتجاه» (٢٠) .

ولكي نسوق مثلاً فرضية للأبولوجيا الكامنة في تحليلات هذه الباشة ، سوف نتأخر دراستها عن «أطونان أرتو» ، (٢١) التي تمتد غير مقياس بسبب طرف هذا الكاتب الفرنسية ، وروعه فعله البالغة الدلالة تجاه ما كان به من «التصام الشخصية» .

إن مشكلة أرتو ، التي يمكن أن تعد ضرباً من إشكالية الذاتية ، ترتكز على مبدأ الاتياف إلى الوجود عبر معاناة شديدة للجسد والفكر على السواء . ومن ثم يتصور أرتو الألم في شكل قوة ثابتة تشطر كيانه شطرين ؛ الأمر الذي يجعل «الآنا الروائية» لديه غير مطابقة لآلتها ، إذ إن الكاتب يعمل بدلاً من أعمال الفكر والتأمل بطريقة تلقائية إلى إدراك عمل الوظائف العضوية للمعنى في صورة آلة مطبوعة وممايزة عن التفكير السليم . وعلى هذا النحو يظهر لديه ضرب من الانشقاق للتأوي بين الفكر بما هو وظيفة عضوية للمعنى ، الذي يعمل في فراغ ، والفكر الحقيقي ، الذي بعده نتاجاً مركباً ومتجانساً ، لا يقبل التحليل أو الازدواجية . ومن ثم فإننا إذا تصورنا في الحالة الأولى – التي يمكن أن تؤولي المرحلة التحليلية لديه – موقفًا يطابق انقسام الشخصية ، وهي الحالة التي كان يعاني منها الكاتب ، فهناك غابة الفكر ومعضبه لديه ، سواء في مجال المسرح أو الفن بصفة ، ألا وهما تحقيق لون من التعبير الشمولي للجسائس والمثنت ، لا لعمليات تحليلية للفكر والمشاعر ، بل لحالات من الانهيار الكوني ، ومن الملح العظيم أمام مسألة الوجود .

إن أرتو يجدد لنا مسأته بصدده فكرة المقتت بقوله :

«إن فكري يدرك هويته ، وهو بالأس حالياً من اللحاق بنفسه ، يدرك هويته ، أقصد أنه يكاد يبطن إليها ؛ وهو على كل حال لم يعد يشعر بذلك . إنني أتحدث من الحيلة العضوية ؛ الحيلة المتأدية للفكر (وهنا أدرك بالأحرى موضوعي) . إنني أتحدث عن هذا الحد الأدنى من الحياة الفكرية في حالتها الأولية

جولدمان يلاحظ أن المرحلة الأخيرة – بالنسبة لصدوره دراسته عن «موسولوجيا الرواية» في عام ١٩٦٤ – من إنتاج مألوف تغلب عليها الاتجاهات النظرية والتاريخية ؛ وهو ما يعده الكاتب نوعاً من الارتداد في تكوين الرواية العضوية الخلل ، التي يرتبط فيها الأشخاص بالحركة ارتباطاً مضاهياً لحركة الحيلة نفسها ؛ وهو «الارتداد» الذي يعده موازياً لحركة البلية والشك التي تسيطر على الفكر الأوربي في أعقاب الحرب العالمية الثانية . كما يعتقد الكاتب أن النهاية الحسية لهذا التيار التجريدي عند مالرو هو تفكك دور «البطل» ، وتفكك الشخصية ، ثم انتشارها في الأدب المعاصر ، وبخاصة في «الرواية الجديدة» (٢٢) .

وليس من شك في أن هذه الرؤية العامة لتطور الرواية الأوربية المعاصرة ، من خلال النموذج الفرنسي ، تعطينا تصوراً جيداً لتطور المقصود الروائي ، نظراً للارتباط العضوي ، بوجه خاص ، بين نشأة الرواية ويقام للمجتمع الليبرالي الغربي . غير أنها ترتبط بطريقة أبولوجية واضمة بين التعليم الجماعي والبياني للاركية : الأمر الذي يفترض أن للاركية هي النظرية الاجتماعية الوحيدة التي تقدم الأرضية الحيلة للاتحاش بين البطل والجماعة الثورية ؛ كما يوحى إلينا الكاتب أن أي تجاوز هذه الرؤية للوحادية هو ضرب من الارتداد الفكري ، كأنها الدراسات النظرية التي قام بها مالرو ، وأغلبها من الفنون ، بعد تحليله من للاركية ، هي – بالضرورة – تخلف عن الإنسان ، وليس تحليلها من رؤية عدة للإنسان ، استطاع هو ، من خلال نضالته الثوري ، ونضال أمته التاريخي ، إبان الحرب العالمية الثانية ، أن يتجاوزها نحو رؤية أكثر جلدية ، وهي رؤية الإنسان في شعورته» (٢٣) .

لا غرابة إذن أن يطلع هذا الاتصال الصريح المباشر بين أبولوجيا الثالث وموضوع بحثه – وهو اتصال غالباً ما يتم في مجال علم اجتماع الأدب على حساب خصوصية النص الأدبي الذي سرمان ما يتحول إلى وثيقة اجتماعية – أن يدفع بعض تلاميذ جولدمان ، على شاكلة لينهارت (٢٤) مثلاً ، إلى الاحتكام ، قبل الإغراق في تحليل الرؤية الأبولوجية الحاملة للعمل الأدبي أو الفني ، بتحليل للوثائق نفسه إلى عناصره الدالة ، وإعادة تجميع هذه العناصر على شكل نسق دلالي محير . ولعل أصعب المحاولات ، في هذا الصدد ، التي تنطلق كذلك من منظور الأبولوجيا للاركية ، ولكنها تتم في إطار قرارة منهجية معاصرة ، تعتمد على تركيبة فريدة ، ينصهر فيها التحليل النفسي الفرويدى والتحليل الاجتماعي للاركية مع البناء اللغوي ، هي محاولة جوليا كريستينا في مجال ما يسمى «الموسولوجيا التحليلية» أو الدلالية» (٢٥) .

تعتمد كريستينا في تحليل النصوص الأدبية على مؤلفتين رئيسيتين تستعيرهما من مجال العلوم البيولوجية ، وهما ما يقابل مرحلة تكوين النص (géo-texte) قبل بلوغ مستوى البناء الرمزي للتمثيل في اللغة ، وما يقابل التشكيل الدلالي – الاجتماعي للنص (phéno-texte) . تقول كريستينا في تحليل هذه الاصطلاحات :

«إن ما استطعت تسميته تكوين النص يشمل كل العمليات الدالة (العمليات واستعداداتها ، والخصائص التي تطبع بها الجسد ، والنسق

... التي لم تبلغ بعد مستوى التعبير اللغوي ولكيها
قادرة عند الحاجة على بلوغه (٣٦)

التنافس الجبري، التي تشير إليها، توازي في أحد أشكالها الرئيسية
ظاهرة الارتداد إلى بعض المراحل الأولية، وتقوم هذه الظاهرة، التي
توازي مفهوم التليد عند جورج بطاي، وتقايل في التحليل النفسي
الفرويدى السمة السالبة للعلاقات الجنسية، بخلخله الوظيفة
الرمزية للغة عند أرتو، وإعاقه عملية التسمي اللازمة لها.

ومع ذلك، فإن هذه الدفوعات الجبائية التي يشمر بها أرتو، والتي
تقع في نقطة التقاء المجال الجبريولوجي بالمجال الدلالي أو اللغوي، تميل
— بعد الضغوط الهائلة الواقعة على جسده، وبعد عملية التفتيت
والتمزق التي تتلجج في نفسه — إلى إيقاف هذه الأحاسيس، أو كما
يقول الكاتب نفسه، إلى وتحنطه (momification) جسده. ومن
ثم تقابل الحركة التفتيتية الأولى — الموازية للسكون ولربطها — بحركة ثانية
— حركة الرباط — تعمل على تجاوز الأولى، وذلك بإحداث نوع من
تضخيم الذات وتوسيعها، يتجلى في عملية التسمي الرمزي للأشياء (٣٧).

إن الذي يتم خلال المرحلة الثانية، هو عملية توحيد تتجاوز
سلبية الدفوعات الأولية المهددة، وتتجه في صورة نسق متكامل من
الرموز والدلالات. ومن هنا نفهم رفض أرتو في بداية كتابه عن
«المسرح وفقره» (٣٨) للانفصال المبرمج في مصوره بين الثقافة والحياة.
إن الإنسان الغري أو «التحضر» — كما يرى الكاتب — يفصل بين
أفكاره وأفعاله بدلاً من دمجها في وحدة متكاملة. ومن ثم كان من
المنطقي أن تدعو الثقافة الأصلية إلى راب هذا الصلح بين حركتي
الحياة: الحياة نفسها بما هي حركة ثقافية تقوم على سير الحياة،
للكثرة والأفعال الأساسية، والثقافة بما هي حياة فاعلة متحدة الجوار،
قاسية ومبررة. إن الثقافة — في نظر أرتو، ليست عملية استخلاص
للأفكار من الأفعال وتتجه في صورة مفاهيم مجردة، وإنما هي أساساً
دمج للفكر في الحياة، وتتنبط لثقافة الحياة وعضويتها.

لا جرم حينئذ أن يكون فكر أرتو نموذجاً لفكر التنافس الجبري
الذي تسلط عليه أعلام الوحدة وروحية الائتلاف بعد إخلاص من
صرامة المطلق التحليل الغري. وليس من شك في أن هذه الوحدة
المرجوة ليست إلا رغبة في حركة الدفوعات الجبرية التي تتناهب، ولحظة
من الثبات الوقت في موجة الأعمام التي تجتاح نفسه الممزقة. إن
هذه الحركة لتذكرنا، في فعلتها الغامرة، بالتجاذب العميق الذي
يقلعه لنا ميشيل فوكو في كتابه عن «الرعي الجنون» (٣٩) للدفوعات
للتناقض للعقلانية الغربية، التي يرق ويضيق، وتتلفجج كلها أفتنة
بعد أفتنة تحت تشبه أرتو وميلبرلين. ومن ثم تبدو لنا هذه الدفوعات
المنعرة بمثابة واحدة من موجات الماضي السحيق، وحركة من حركاته
الاعضائية المنقضية، التي تسمى إلى تجاوز النسق الفكري.
الجبروازي الغري، ولكنها لا تتجاوز — وهي ترتطم بأطرها — حق
أجرام الخطر. إن هذه الدفوعات، وهي أقرب إلى ارتداد اللا شعور
على العقل، تشكل تردداً أو خطاً مترجحاً في مسار العقلانية الأوروبية
منذ اثبات الفكر الديكارتي، وقدم للجمع الرأسمالي المارشد.

ولقد حاولت كريستينا استخلاص الجانب البناء والمنتج من هذا
التنافس، مستنيرة إياه، وفقاً لمقاربتها الأيديولوجية، في تعيد
الطريق الذي تحلم به نحو إشباعية اجتماعية مستبعدة. ومن ثم فإنها
تري أن التنافس، الذي نحن بصدده، يتم على مرحلتين أو في

وحيثما يُحدد أرتو معنى الحياة بقوله: «بالحد الأدنى من الحياة
الواضحة التي لم تبلغ بعد حد التعبير بالقول» فهو يطرح بالضرورة
موضوعه على مستوى أفق من مجال الوظيفة الرمزية للغة؛ أي أنه
يطرح، من منظور جبروليا كريستينا، قضية التعبير على مستوى
الدفوعات الجبائية البحت، قبل بلوغها مرحلة الإدراك المنظم أو
المتجانس، الذي يمثل، في الواقع، نقطة القضاء الذات النظرية
بالذات الاجتماعية. ومن ثم يتشكل هذا المجال الجبري الأول،
الذي يتوق أرتو إلى التعبير عن أية: خليجته، من دفوعات الرغبة
المكبوتة التي تتلجج في صورة عمليات جبائية لا تنظم بعد في إطار
رمزية اللغة، حصيلة للمجتمع والتاريخ. لذلك ترى كريستينا أن
أرتو يخرج عن هذا النحو وعملية «الذات» (proces de la signi-
ficance) تتجاوز فطحة التوقف والتنظيم التي ترفضها الذات
والواحدة المرتبطة بتناصر الفطحة اللغوي — الاجتماعي. غير أن
هذه الناقصة، التي تتلجج في الحسبان عاولة دولوز وجتري في نيل
النظرة الأدبية (٣٧)، تحاول الربط بين مفهوم الذات الواحدة وعدد
عدد من أساليب الإنتاج، وأهمها — هنا — الأسلوب الرأسمالي. غير
أن الإشكالية الأدبية ليست بالضرورة، في نظرها، إشكالية تاريخية
حتى يمكن ربطها بنسق الإنتاج الرأسمالي، إذ إنها تشكل — إذا أخذنا
في الحسبان نتائج دراسات كلود — ليفي ستروس الأثنوبولوجية من
القرابة وإثنا بالبحر (٣٨) — تنطفاً كوتوبيا للأسرة، وشرطاً من
شروط قيام التنظيم أو البناء الاجتماعي.

إن عاولة أوتونان أرتو للمؤلة تُعد، في جوهرها، عاولة ياسة
لتعبر الإظهار الخارجي للذات الواحدة في سبل إدراك الجيشان
المؤسس للكيان الإنساني الجبري الذي يتلجج — كما يبدو — في قلب
الفراغ للمهل. ولقد حاول جورج بطاي (٣٩) بلوغ إظهار جانب
النفس الذي تخلفه دلمات الرغبة المكبوتة، إلا أن عاولة، التي تظل
على مستوى الدفوعات الجنسية الناقضة للمحرمات، والتي يحول
الكاتب أن يربطها بإشكالية عاولة للفلسفة، لا تبلغ مستوى إشكالية
أرتو في حدة التعبير عن الدفوعات الجبائية الأولية، وقدموها على
التصاوير الميتافيزيقية. وإذا كنا نلاحظ لدى الكاتبين ضروباً من
الارتداد إلى بعض المراحل الأولية، فإن الارتداد غالباً ما يبرز عند
بطاي في صورة نقض للمحرمات، يعمل على تقويض نسق القيم
الاجتماعية والأخلاقية، في حين تراه عند أرتو يركز أساساً على
إشكالية معرفية.

ولقد استخدمت كريستينا في تشخيص عملية هدم الذات
الربحية عند أرتو مفهوم التني المجهل، بعد توظيفه توظيفاً ماعياً؛
الأمر الذي يتيح لها توصيف هذه العملية — التي تعد اللغة أحد
سبوتها — لا بوصفها مجرد علاقة سلبية في قلب النسق، بل بوصفها
أداة إنتاج لخبرات جلدية. وبعبارة أخرى تقول إنها تعيد إفادة ذكية
من أعمال المنطقي فريجه بالقدر الذي يورفها في هذا الضرب من التني
الجبري أداة التصور اللازمة لتجاوز عمليات التني البسيطة التي
تؤسس الوظيفة الرمزية للغة والذات الواحدة المرتبطة بها، التي
لا يتجاوز تعارضها، في الواقع، حدود الخبر. إن عملية إحداث

الفعل : فهو حرية خالصة ، وشغافة مطلقة ، يرفض كذلك فكرة الحتمية الكفنة وراء اللا شعور ودفعاته الأولية ، التي يقوم عليها هيكل التحليل النفسي عند فرويد . وكما حاول فيلسوف الوجودية تيريز الانفصالات على أنها اختيارات حرة يلجأ إليها الشعور لتجاوز المواقف الصعبة أو الخطرة ، وذلك بخلق عالم مسحور أو خيالي يلغى العالم الخارجي بالبنية إليه ، نراه كذلك يحاول تيريز مؤثرات الطفولة ، وهي المرحلة الخامسة في تكوين الشخصية ، وذلك على أساس أنها مجرد مصطلحات أولية ، تشكل الشعور من خلالها إرادنا ويعيش اختياره ، حتى ولو كانت هذه المصطلحات تشكل ، في الواقع ، أبعادها الموضوعية .

ويعتد سارتر - في رفضه للتفسير للمركبي ، الذي يقيم علاقة مباشرة أو غير مباشرة بين البنية التحتية المثلثة لقوى الإنتاج للمجتمع ، والبنية الفوقية التي يتصل بها النسق الأيدولوجي والفكرى اتصالاً مباشراً - أن الإنسان الذي يتحقق جوهره من خلال عارسته الحرة ليس نتاجاً آلياً للبيئة الاقتصادية - الاجتماعية ، ولا يمثل رد فعل مباشر لها . لذلك يعد سارتر المركسية قاصرة عن إدراك العمل الفني في شموليته وصيرورته ، سواء أكانت تقليدية تعتمد على ربط الفكر بما يقوى الإنتاج ، أم كانت بنية ، كما هو الحال عند التوسيم وأتباعه ، تجعل من النشاط الفكري ابتكاساً حتمياً ولا إرادياً للنسق الاجتماعي - الأيدولوجي .

فير أن ذلك كله لا يحول دون سارتر والإفادة من التحليل النفسي الفرويدي أو من التحليل الاجتماعي للمركبي ، فهو وإن كان قد أبرز أهمية الحرية بما هي جوهر للوجود الإنساني ، وبخاصة في كتبه والوجود والعدم (١٩٤٣) ، سرعان ما يؤكد لنا أن هذه الحرية ليست إحدى مصطلحات الوجود الإنساني ، وإنما هي نشاط أو ممارسة بحت ، يتوهم بها كاهل الإنسان ، ولا يكاد يستشعرها ، عند إدراكه لذاته ، حتى يصعبه قلق رهيب ، فيحاول الإنلات منه باللجوء إلى الكونوتة أو التوضيح - سواء من طريق ما يسميه سارتر وسوء الفهم ، أي عداك النفس من الداخل ، أو بواسطة دروس الحسية ، أي التدرج بالظروف والأسباب القهوية التي يظن الإنسان أنه لا حيلة له فيها .

كما أن حرية الإنسان سرعان ما ترتطم بالبنية الاجتماعية - التاريخية التي تشكل الإطار الخارجي الذي يبتغى على الرضى الإنسان والذي لا يكاد يبتغى فيه حتى يكشف فريته في عالم تهيمن عليه قوانين التدرج الاقتصادية . غير أن الشعور لا يمكنه في أقصى الظروف قسواً ، أن يفقد ذاتيته أو يتخلل من توجيهه الحر نحو الوجود ، فهو حر دائماً ، دهر يلزمه معه ، لأنه إن كان فاعلاً حقاً حرته بطريقه إيجابية ، وإن كان متزناً أو متضوئاً حقاً حرته كذلك ولكن بطريقة سلبية . ولا شك أن الفنان هو خير مثال على تحقيق هذا العصب الأخير من الحرية السلبية ، وإن كان هذا ليس معناه أن كل فنان عاجز عن العمل الإيجابي ، أو ليس ملتزماً بقضايا مجتمعه وعصره ، فأخرية السلبية ، التي عنى سارتر بيزارها خلال دراساته الثلاث من وجيبه وديوبليو وفلوير ، تمثل الحالات القصوى التي يمكن أن يتجسم فيها على الحرية بالعجز للطلق أو اليأس القاتم . غير أن الفنان سرعان ما يحول ظروفه الصعبة إلى طاقات إبداعية بفضل قدرته المخارقة على تجاوز المعوقات وتحقيق ذاته في عالم الخيال .

زمنين : زمن فاعل فري ، وزمن عجزه ، تتمتع الذات من خلاله مع البنية التاريخية - الاجتماعية . ويقوم هذا الزمن الخارجي - الذي يمثل السطح الثاني من التناقض - بتجسير حركة الدلالة وصعها في قوالب التصور الأيدولوجي ، وهو الأمر الذي يسمح بتجاوز عزلة الكاتب الفردية ، وتأكيد الوظيفة الاجتماعية للفن ، بفسح المجال لاسم إمكانية التناطح والاتصال . وإذا كان أرتو يرفض ، في الواقع ، ربط الفن بالمجتمع ومشاكله ، واستثمار حركة التناقض الجدلوي الذي يبتغى كونه في صالح الثورة الاجتماعية - وهذه هي نقطة الخلاف بينه وبين أقرانه من الكتاب السرياليين أمثال أراجون وريوتون وليلوار - فهو يقوم على الرغم من ذلك بعمل شجور ، وذلك ، كما تلخص كريب ستيها ، من خلال وحركته الارتدادية عبر الزمن .

أما المتاحج والفنوتيزولوجية أو الفاعلانية تصد بدورها من عوامل التجديد والابتكار في جبال الفن الفرنسي المعاصر ، وإن كانت تغلب عليها بعمق زعة التفسير الفلسفي ، وبخاصة ظاهرة الاهتمام بإبراز عملية الخلق الفني في اتصالها بعرة الفنان وذاتية ، أكثر من الاهتمام بتحليل الموضوع الأدبي وتعدد خصائصها النصية والدلالية . ومن ثم كان اهتمام جان - بول سارتر ، في لتمام الأول ، بتحميل والمشروع الخيالي الذي يفتق به الكتاب ذاتية من خلال العمل الفني ، واهتمام جاستون باشلار بإبراز دوره بوصفه قاروا ذوقاً يقدم لنا ، في سداية للكشف الأول ، انطباعاته وأحلامه أمام الموضوع الشعري التي يبتغى له الوجود من خلالها في صورة جديدة وفريدة ، تعتمد أساساً على الدقة والانهار .

يقول سارتر محمداً للغاية من عملية الكتابة الأدبية :

ولما كان الكاتب يعترف ، من جراء تهميشه لمشقة الكتابة ، بحرية القاري ٢٠ ولما كان القاري ، يعترف ، إلى نصفه لمالك ، بحرية الكاتب ، فإن العمل الفني يصبح ، على أي وجه نقليه ، دليل ثقة في حرية البشر . ولما كان القراء ، على غرار الكاتب نفسه ، لا يعترفون بهذه الحرية إلا ليطلبوا بإظهارها ، فإنه يمكننا تعريف العمل الفني على أنه الجدل الخيالي لهذا العالم ، بقدر مطالبة هذا الأخير بالحرية الإنسانية (٢١) .

معنى ذلك أننا لكي نفهم التفسيرات التي يقدمها جان - بول سارتر في دراساته الأدبية عن «ديوبليو» و«جان جيبه» و«فلوير» (٢٢) ، لابد لنا من الإلمام بملحوظات الصريحة ، على الأقل ، من فلسفته في الوجود ، وهي الفلسفة التي تشكل الخلفية الأيدولوجية لنهجه في النقد والتقييم . ولقد أوضح لنا الكاتب ، في دراسته عن «جان جيبه» (٢٣) ، رفضه للنسي ، في ضوء هذه الحرية التي يعدها جوهر الإنسان وأساس مشروعه الذي يفتق معنى وجوده وغايته في هذه الحياة ، للتفسير النفسي الفرويدي من جهة ، وللتفسير الماركسي من جهة أخرى .

إن سارتر ، الذي حاول تطهير مفهوم الشعور من إطار النظرة الوضعية التي تشبه وتسلخ في إطار القوانين الحسية ، إذ إن الشعور بالبنية إليه ليس موضوعاً ولا محتوى ، ولا يضحج الميكانيزمات رد

تعديد عالم الصور والأحلام الشعرية . ولقد كان باشلار في بداية دراساته الفلسفية من ترويج العلوم ينظر إلى الصورة الخيالية بوصفها عفة وإستراتيجية، تتواء تطور العلوم ، أو بالأحرى انتقالها من مرحلتها الفلسفية الأولى إلى مرحلتها الوضعية أو العلمية الحديثة . غير أنه سرعان ما تبين له ، بعد تأثره بالنهج الظاهري ، أن عملية الإدراك العقلي والإحساس وظيفتان من وظائف الشعور وليسا درجتين غير متساويتين من درجات المعرفة . ومن ثم فإنه لم يهتم بالحظا إصدار حكم بالقوة على المعرفة الحسية أو الخيالية ، التي تتجلى في عالم الشعر ، وانظر إليها على أنها أقل قيمة من المعرفة العقلية . ومن ثم كان خطأ ولويسيان ليفي برونه أيضا ، الذي تصور أن هناك عقلية بدائية تقوم على المعرفة الحسية المباشرة ، والاتصال أو المشاركة بين الشعور والظواهر الطبيعية ، وعقلية علمية – العقلية الغربية – تعتمد على المنطق والإدراك الموضوع للظواهر والأشياء .

ولما كان لخلق الفنى عملية إرادية متصلة بالوعي ، فإن باشلار يرفض – مثل سارتر – حتميات اللاشعور التي ترى فيها الفرويدة أساس السلوك الإنساني ، فيأبى نسبة لباشلار بعد اللاشعور قوة عمياء لا توفر إلا مادة الكوابيس ضاغطة ومبعدة لقوى الإبداع في الإنسان . كما أن اللاشعور يفترض نوعاً من السببية المولدة للرموز والإشارات التي غالباً ما يحاول الناقد ، المثالي التحليل النفسي الفرويدي ، دحها إليه ، كأنها عملية الخلق التي ليست إلا قناعاً تخفي به دوافع الرغبة الخفية ، أو تعبيراً غير مباشر عن دقات الغرائز المبكوة .

غير أن رفض اللاشعور وما يربط به من حتمية الدوافع الأولية والغريزية لا يمنع باشلار من إدراك القوى الدفلية التي ينبثق من خلالها الشعور ، والتي تشكل خافية إدراكه لذاته بما هو نشاط قائم في قلب الوجود ، فالشعور هو انتباه الذات المتحركة والمكتشفة هير الوجود انتباهاً يتم من خلال لغة تؤسس الوجود بقدر ما تتأسس من خلاله . لذلك لا يفضل باشلار بين شعور الشاعر أو وجدانه وإبته ، إذ إن اللغة هي مجال انتباه الشعور ، ولا يحدد دحها إلى قوى غريزية سابقة عليه . بيد أن هذه اللغة هي ، مع ذلك ، لغة الجماعة قبل أن تكون مادة الشعور الذي يكتشف ذاته من خلالها . ومن ثم لا تكون هناك قبيلة إلا قبيلة هذا الوجود ، مادام «الكائن» – في الوجود» (In-der-welt-sein) هو أساس الوجود الإنساني (Dasein) .

يقول «جك جابريل» في إدراك هذه العلاقة بين الشعور والوجود :

«تدمن الفيتونولوجيا المعاصرة أنه لكي يكتشف الإنسان صديق علاقته الأشياء عليه أن يعيد التجربة الأساسية والسابقة على الوعي لإدراك الكائن – في الوجود . ومن ثم لا يمكننا رفض إضفاء مقولة السابق على الوعي (préreflexif) على هذه الكتابة البالغة الغرابة ، التي تظهر ، بندير أطراد ، عند بوطير ، وتزداد عمقا في ديوان «الإشعاشات» (Illuminations) . نحن بمصد كشف النبوة العميقة لهذه الكتابة التي لا تتعدد علاقاتها على مستوى المنطق ، إذ إنه لا يمكن القول ، اللهم إلا إذا كنا جبنوا ، إن أقسم صطراً أخضر ، أو أقرأ

إن الخيال إذن هو الأداة السحرية التي يحقق بها الفنان مشروعه ، والمخرج المبتدري الذي يتكبره لتجاوز واقعها القاسي ، والإفلات من حتميات الشدة واليبس ، فالإنسان ، في غلبه اللطف ، لا يخضع لقوانين السببية بقدر ما يحقق جوهره من خلال غايته العليا ، وقدرته على تشكيل مستقبله ومستقبل الآخرين . ومن ثم كان منج سارتر في دراسة العبقريّة الأدبية ثنائياً على مبدأ التطور – الارتقاء (méthode progressive-regressive) ، الذي ينبع له ، في ضوء المنهج الجدلي ، إدراك العمل الفنى في شموليته وحركته الدالية من الماضي إلى المستقبل . وعلى هذا النحو تتبع له دراسة للماضي إلقاء الضوء على الخصائص التي يتعرض لها الفنان – الإنسان خلال طفولته ، وهي مجال العقد والركيزات النفسية التي يعنى بها التحليل النفسي ، ولإيدان زمن نمو شخصيته وتشكلها في إطار الظروف الاجتماعية والاقتصادية التي تحده مساره ، وهي مجال قوى الإنتاج وعلاقته التي يعنى بها التحليل الماركسي .

إن العمل الفنى يتحدد هكذا في صورة المشروع الذي يتحقق من خلاله حرية الفنان ، فهذا العمل هو التحليل المسهر عن إرادته الخلاقة ، وعن قدرته المخارقة على تشكيل حياته وإبسانه مجموعة من المعاني والرموز المتحركة . ومن ثم كان هذا الاتصال الوثيق بين العمل الفنى والحياة ، فالعمل الفنى ، حتى ولو كان لغة خائفة أو تشكيلا بحتا ، متجاوزاً لذاته بطبيعته ، مبرر عن الوجود على الرغم من ظاهمه الخيالي . يقول لنا سرخ دوريسكي بصد هذا الاتصال بين العمل الفنى والحياة :

«إن البعد التجاوزي للغة هو البعد الذي اكتشفناه على مستوى الكلام العمل والوعي ، وهو السلي تطوره وتجدد الكتابة الأدبية . فإذا كان الأدب ، كما يصره بارت ، تساو ، فإن كل تساو هو بالضرورة تساو ل شيء ما أو من شخص ما ؛ إنه تساو ل يتطلب تجاوز العالم والغير . لذلك كان سارتر يرى بحق في ظاهرة اللغة مجرد حالة خاصة لملاقاتنا مع الغير ، ومرلو برنتي ، بدقة أكثر ، «دعالة بارزة من تصديده الجسد» (٣٧) :

«إذا كان العمل الفنى يبرر عن الوجود ويتصل بالحياة وقضاياها فلذلك لأنه يعبر في الوقت نفسه ، عبر اللغة الفنية التي هي مادة ورمز ودلالة – عن مشروع إرادي ، أي عن مشروع لا يمكن فصله عن إرادة الفنان وإبسانه بمشكلات عصره ومسل التاريخ . ومهما كانت الخصائص النفسية والاجتماعية عالية وقوية ، فهي لا تشكل طية في ذاتها ، أو مثل ظروف موضوعية خالصة ، لأن ذاتية الفنان هي المعيار الأساسي الذي يحدد طبيعته ؛ فهي إما راضية بها ، وراضية لها ، فتستوعب وتغرب فيها ؛ وإما راضية لها ، تأثره عليها ، فتجدها ولا ترضاهما حداً لحريتها . غير أنها في كلتا الحالتين متجاوزة لحد الظروف ، لأن العمل الفنى في جوهره قوة تعبيرية هائلة ، قادرة على تغيير الوجود ، أو على الأقل تحويله إلى طاعة خيالية وإبداعية قادرة على إنقاذ الفنان .

إن هذه الطاقة الإبداعية ، التي ترتبط بالشعور الخلاق لدى الفنان ، هي أيضا نقطة الارتكاز التي يعتمد عليها جاستون باشلار في

والراحة ، والإكتمال نحو الحركة ، والانتقال . لذلك كله سيكون تأثير باشلار محدوداً ، فهو لن يكون مدرسة أو اتجاه رئيساً في النقد الجديد ، على الرغم من اعتماد بعض النقاد ، مثل رأسهم جان - بيير ريشار ، بتحليل الأحاسيس وتحديد أنماط من الأثرية الخيالية ، فيباشلار - منها كانت للبيئة - يظل قارئاً متحمساً ، وبها كانت اجتهاداته واكتشافاته فهي لا تتجاوز مجموعة من الانطباعات الخفيفة : انطباعات نفس مرهقة تقرا الشعر وتتلوه .

لقد كان واقعنا من تحليلنا لتأثير النقد الفلسفي ، سواء أكانت تقوم على الماركسية أم التحليل النفسي أم الفينومينولوجيا ، أنها تعتمد جميعاً على خلفية فكرية وإيديولوجية صريحة ، فيجولندمان يحاول أن يربط بين العمل الفني ، والضمير الطبيعي ، يمكننا أن أو غير ممكن ، وسارتر يرى في الفن تحقياً لأمم حيوان ، تحقياً غالباً ما يتم على حساب فشل فروع في هذا العالم ، وباشلار يرى ، في ضوء الظاهرية ، أن ذاتية الشاعر هي لب الخيال والتصور ، وأن هذه الذاتية على الرغم من حرمتها المطلقة ، وفقدانها الإبداعية الحاصلة ، لا تملو كونها تنسباً في أغلب الأحيان ، غير متطلي لبعض العناصر للذات الأولية .

ولقد رأينا ، في بداية هذا البحث ، أن الذاتية لم تكن غريبة على أحد مشاهير النقاد الفرنسيين للمعاصرين وأكثرهم نشاطاً وحيوية وإنتاجاً ، ألا وهو رولان بارت . وقد تأثر بارت كذلك ، مثل معظم نقاد المدرسة الفرنسية الجديدة ، بالتحليل الماركسي للآداب ، فحاول في كتابه مرحلة الصفر للكتابة ، تأريخ حركة الكتابة لدى الكتاب الفرنسيين في علاقته بالدلالة بالضمير الطبيعي ، ورأى أن ثورة ١٨٤٨ هي العامل الحاسم في وضع نهاية للطائفة القائمة بين رؤية العالم البرجوازية وعلمسة الكتابة بما هي ظاهرة واحدية ، تجمع في نسج متلاحم بين الضمير الفردي للكتاب وضمير الجماعة الذي يتجاوب مع واقعها ومطامعها . يقول بارت :

«إن السنوات الواقعة حول ١٨٥٠ تحقق نقاء ثلاثة أحداث تاريخية جسام وفريدة : انقلاب حركة السكان في أوروبا ، واستبدال الصناعة المعدنية بصناعة النسيج ، أي نشأة الرأسمالية الحديثة ، ونقطة للمجمع الفرنسي الأمر الذي تم خلال أيام الثورة ١٨٤٨ وانقسامه إلى ثلاث طبقات معقدة وعنى تغير أنماط أبعاد البروليتارية . إن هذه الظروف تخلق بالبرجوازية في موقف تلقائي جديد ، إذ إن الأبجدية البرجوازية كانت إلى هذه اللحظة هي وسعها التي تشكل معيار العالمية وتحققها بلا نزاع ، وكان الكتاب البرجوازي ، وهو الحكم الوحيد على شقاء الآخرين ، والحكم الذي لا يقف أمامه أحد ليراجعه ، لا يعرف التمرقق بل يضعه الاجتماعي ودوره الثقافي» (٣١) .

أضف إلى ذلك أن بارت قام بما يعد بجمع معجم اللغويات البنيوية بتفاهيه التحليلية الماركسية لإقحام إنيما فانتا فريدمان في التحليل السميولوجي وللأساطير الفرنسية المعاصرة ، وفي في الواقع دراسة

حرف إلى آخر ، أو لسمع واحدة تجلب في فضلة بشرية الأطفال . غير أنني إذا تخيلت ، مع ذلك ، عن رغبتي في ربط هذه اللغة المبررة عن الأصوات والمطر والكران ربطاً سببياً بقولاب الفكر التقليدي ، سوف أكتشف فيها مجال تكوين هذا العالم وتشكله هيمنة فكر مادي ، نظراً لطابعه التام مع التركيب اللغوي التي ينشأ من خلالها ، ولظهوره بصفة عامة في شكل إيقاع ونغم ، زمكان وسعة ، معنى ولا معنى ، حرية وحلوة» (٣٢) .

ولما كانت لبيئة الوجود مرافقة لبيئة اللغة التي صارت مادة وإلفاً ، فإن الخيال الخفي ، الخيال البديع الخلاق ، يصبح عند باشلار الخيال للمدى ، أو خيال العناصر الأولية ، كالله والثرية والنار والهواء . وهو مادي بقدر ما يعنى خبرتنا بالقيم الأرضية الثانية ، إلا أنه دينامي حيوي يتغلغل بانفسه الأفاق الجديدة ، وحيثما يخلق في سماء الغابات المشرقة . وتتمثل هذه البيئة كذلك في وجود آخر مسبق هو وجود اللاشعور الجسدي ، الذي يستمدد باشلار من كتابات يونج ، الأمر الذي يتيح له تحديد بعض المتنازع الخيالية الأولية ، أو ما يسميه «صركيات الثقافة» ، التي تشكل مجموعة من المفردات والقوالب الخيالية المتوارثة ، والتي يقوم الشاعر بضمها خلال عملية الخلق الفني بخاصة تجرته الذاتية .

فيرتبط بالرمز من تواجد هذه الأطر الأولية ، التي تشكل في الواقع وجوداً بالفرقة أكثر منه وجوداً بالفعل ، يظل الخيال حراً طليقاً ، إذ إنه قبل التصور نفسه ، للزمان حركة الشعور في بناء لفته الرمزية ، وهي الفعل التي تقوم أساساً على طغي الاستمارة والكتابة ، الموازيين للمعجورين الانتقالي (الباردجاني) والترويزي (الستجبان) . ومن ثم كان الخيال عند باشلار إدراكاً مباشراً لمجهر الأشياء ، وليس إدراكاً لبيئة - كما هو الحال عند سارتر - إلا أن هذا الطابع المباشر يظل على مستوى اللغة المشاهرة وفقدانها التصويرية الخلاقة . ومن ثم أيضاً كان ارتباط الخيال عند باشلار بأسلام البيئة ، لما تنطه من قدرة هائلة على تضخيم الرؤى للمستقبلية ولتجديد الطاقات الإبداعية ، التي تسمى بالنفس البشرية وتجربها من ضغوط الحياة ونوازع الغرائز البهيمة .

لا جرم أن يرتبط الخيال إذن عند باشلار بفعل التجاوز أو التسلل التي يؤكد حرية الشعور وشفافية المطلقة . ولكن إذا كان التسلل يرتبط لدينا أساساً بصورة الصعود والارتفاع ، فهو عند باشلار يشمل عاكس الصعود والميرور . ومن ثم كانت عملية الصعود التي تتجلى عبر الصور الحوائية المبررة من حالات الخفة والرفشة والانتقال ، لا تكتسب دلالاتها الحقيقية إلا بتعارضها الجذبي مع قطب الميرور أو الغوص إلى قلب الوجود وقرار اللغة ، حيث يتاحم الإنسان بينوع اللغوية وصدر الكبريتية .

على هذا التحيز لينا مادية الخيال عند باشلار في ارتباطه الوثيق بالتجربة الحسية للشاعر ؛ فالصور الفاصلة للزمنة لديه ليست تعالياً جليلاً تنواربه بقدر ما هي صيغة جديلة لأساسيات الشاعر وتجاهله مع عناصر الوجود ، وهو التعامل الذي يتم من خلال التأهين رئيسين يمكنهما نشاط الشعور وحركته ؛ ألا وهما الاتجاه نحو السكون

بين «الملفوظ» (énoncé) و«عملية التلفظ» (énonciation)، نظراً لارتباط هذه الأخيرة بمتناص غير لفظية، كشخصية «المُرسل»، أي «المتلقي»، أو الكاتب، وبخاصية «المُرسل إليه»، أو «المتلقي»، وأخيراً السياق الذي تتم خلاله عملية التلفظ. ثم علينا ثانياً التمييز داخل الملفوظ نفسه بين «مرجع» (réfèrent) و«حرفية». وبالمرجع قدرة العلامة اللفظية على الإيحاء بما يتصلها، وبالحرفية قدرة العلامة على عدم تجاوز عملية الإدراك اللغوي وعدم التمديد.

ويعمد تودوروف، انطلاقاً من هذا التمييز المزدوج، أنماطاً ثلاثة من الكلام: نمطاً يبرز الجانب المرجعي من الملفوظ، ونمطاً يبرز حرفيته أو دلالاته المباشرة، ونمطاً ثالثاً ينصنع من عملية التلفظ لتجاوز أو التعتي، حيث تلمب الدلالة دور الوسيط غير المرئي بين اللفظ والواقع؛ وهو الخطاب الذي يقابل في البويطيقا القديمة اصطلاح «النص» (narration) على تعارضه مع اصطلاح «الوصف»، نظراً لعدم التقابل بين تابع الكلمات في عملية الوصف، وتتابع الأجزاء أو تفصيلات الشيء، موضوع الوصف، في الواقع. ولا شك أن هذه الغابلية المرجعية كانت تعد من قبل الحاصية الأولى للخطاب، كأنما لا تمدو حرفية الدلالة مجرد كونها «ثوباً للتفكير» أو للمتلول.

أما نمط الحرفية فيشمل الخطاب للجرد أو العمل، القائم على ضرب من الاتفاق الاصطلاحي أو الرمزي، والخطاب المجازي، موضوع الأدبية؛ فذلك إذا أخذنا في الحسبان كون هذين النمطين من الخطاب غير متعينين. ويشمل الخطاب المجازي، الذي يمتنا هنا، ثلاثة أشكال رئيسية: «التكرار»، وهو ارتباط الملفوظات بعلامة تطابق؛ و«المعارضة» و«حيث تقوم العلاقة على التضاد» وأخيراً «التفرد»؛ حيث تتم عملية مقارنة كمية، سواء إلى أكثر أو إلى أقل. ومن ثم يرتبط الشكل المجازي بالحرفية، ولا يصح هناك تعارض بين معنى المجاز ومعنى الحرفية؛ الأمر الذي يجعل من الصور البلاغية تجسداً لحرفية العلامات⁽³⁴⁾.

كما يعني تودوروف – بجانب هذه الأنماط الكلامية التي تنزع إلى اتزاع أخرى متعددة، والخطاب الشخصي، والخطاب التعتي، والخطاب العاطفي، والخطاب التفتيري – بتحديد أنماط «الرؤية» والفتية، التي أشار إليها أول ما أشار «جان برون (J. Pouillon)» كتابه من «الزمن والرواية»؛ وهي الرؤية من «الخلف»، والرؤية «مع»، والرؤية «من الخارج». غير أن تودوروف يعني، في المقام الأول، بالتنميز بين تمثيل الراوي في عملية النص وعدم تشبهه؛ إذ إن هناك فرقاً كبيراً بين قصة تبرز عملية صياغتها وقصة لا تبرز هذه العملية. وتشتمل هذه الأخيرة في حالة الرؤية «من الداخل»، حيث تكون الشخصية الروائية معروفة وبلا أسرار أو غموض بالنسبة للراوي؛ كما تشتمل في حالة الرؤية «من الخارج»، حيث تكون الشخصية مجهولة التواها، ولا يمكن إدراكها من قبل الراوي إلا من خلال سلوكها وأفعالها. كما يتجلى هذا النمط، الذي لا يبرز فيه الراوي، في الأعمال الدرامية، حيث يلعب الحوار دوراً رئيساً. أما بالنسبة لتمثيل الراوي، فيظهر موضوع في النص الذي يتم على إسان شخص الحكيم؛ ويسمى تودوروف

للأديولوجيا البرجوازية الفرنسية من واقع الحياة اليومية⁽³⁵⁾. ولكن ليس من شك في أن انتفاه بارت بالتفصيل البنيوي للغة كان هو العامل الحاسم في تحويل نظرتهم من للضاهين الأدبية؛ سواء أكانت ذات دلالة نفسية كما هو الحال في دراسته من «دراوسين»؛ أم اجتماعية، كما هو الأمر في دراسته من تاريخ «الكتابة» وتحليل «الأساطير» البرجوازية المعاصرة، إلى نسق من الرموز والعلامات. إن هذا التحول سوف يكون السمة الأساسية للدرسة والحصوصية الأدبية، كما سوف يكون العامل الأول في طرح موضوع الكتابة والنظر إليها بوصفها الإشكالية المحورية التي تتجسد في صولتها ماعية الأدب.

ولا شك أن تيار الحصوصية الأدبية هو أقرب للمحاولات إلى طيبة الصناعة الأدبية. ونظراً لالتصاها بالنهج اللغوي الذي يتخله نموذجها وثالثاً، فهو أكثرها بعداً عن الإطار للرجسي من حيث للضاهين التاريخية والاجتماعية للنصوص. ولقد تلمعت الدراسات، بل الترجمات والتطبيقات، في هذا المجال، بنأى من دراسة بربوب من «مورفولوجيا الحكاية»، ودراسات جرماس، أسنذ السها نطقها البنيوية، عن «البنية الفاعلة» (structure acantelle)، وكلود – ليفي ستروس، مؤسس الأنثروبولوجيا البنيوية، عن بنية الأسطورة. ولكن ربما كانت أهم الدراسات التي تسترعي الانتباه في هذا المجال ما قلعه رولان بارت وتودوروف ويريغون وجيرار جنت⁽³⁶⁾ من إسهام في تحديد فن بناء النص وتحليل وظائفه على أساس من المبادئ الصورية والإجرائية. ولا كان من الصعب إجمال القول عن هذه الدراسات، وعصروها أننا نعتي هنا يبرز العلاقة بين للممارسة النقدية لرواد المدرسة الجديدة والمطقتات الأديولوجية التي يحاولون إسقاطها على هذه الممارسة، فإنا سوف نكتفي بالإشارة إلى دراسة تودوروف عن «البويطيقا»⁽³⁷⁾.

إن البويطيقا، أو ما يمكن تسميتها «بالأدبية»، هي الدراسة التي تعنى بتحديد والحصاص الصا للخطاب الأدبي؛ لا من حيث تواجدها المباشر في المؤلفات الفعلية، ولكن بمعنى تمييز عن بناء صوري مجرد، قابل للتحقق من خلال هذه المؤلفات – هي – كما يقول تودوروف – «جدول الإمكانات الأدبية»، وموضوعها وحرفية الدلالة (littéralité)، ووظيفتها – كما هو وضع الفونيمات في الفونولوجيا – إدراك «عمل» هذه الدلالة داخل نسق الدلالات التي تشكل الخطاب الأدبي الممكن. يقول تودوروف:

صوف نعد الحرف والعلامة اللفظية أساساً لكل أدب، ومن ثم سوف تكون إحدى نتائج هذا القرار، أن معرفة الأدب ومعرفة اللغة شيان متلازمان⁽³⁸⁾.

ولكن إذا كان موضوع علم اللغويات هو اللغة، فإن موضوع البويطيقا يظل الخطاب الأدبي؛ الأمر الذي يربط بين البويطيقا وعلم البلاغة (rhétorique). ويعني تودوروف في أول الأمر، بتحديد بعض «أنماط العلامة للكلام» انطلاقاً من الوحدة الأساسية المشتركة بين البويطيقا وعلم اللغة؛ ألا وهي «العلامة».

غير أن تودوروف يرى أنه لكي نستطيع تحديد خصائص الأنماط الكلامية قبل رؤيتها مندرجة في المؤلفات الأدبية، علينا أن نغير أولاً

الزمن ملازم لعملية النص خصوصاً ما يتبع منها مبدأ العلية ؛ غير أنه يمكن تصور نوع من النص لا يضيّع الزمان ، أو يضمحل فيه الزمان إلى درجة كبيرة ، مثل السيرة الذاتية ، التي تغلب فيها العملية النفسية على مفهوم الزمان المرجسي^(١٧) .

وأخيراً تشمل هذه المبادئ النظام المكان ؛ وهو في الواقع لا يخص عملية النص بقدر ما يخص فن الشعر ، حيث تنطص العلاقات الزمنية والمنطقية إلى أقصى درجة . وتتلخص البنية المكانيّة ، وفقاً لدراسات جاكسون عن الشعر ، في عملية توزيعية للجمل داخل النص في أشكال و تناسق وتعارض وتواز وتدرج . غير أن هناك مع ذلك ، نظاماً مكانياً له دلالاته على مستوى المرجع ، وهو ما يعرّفه فن الخطبة التفليسي تحت مسمى السوفت ، ويشمل الطوبوغرافيا وأوصاف المكان ، ود البروزوبوغرافيا ، أو وصف المظهر الخارجي . غير أن الطابع المكاني اللازم لحركة العنصر في الشعر يمكنه أن يبرز من خلال مؤلف ثري إذا ضمنت تركيباً للنظام نفسه ؛ وهو ما يظهر بوضوح في رواية بروست الشهيرة : « البحث عن الزمان الضائع »^(١٨) .

وعني تودوروف ، بعد ذلك ، بقضية بناء أو تركيبة «النقص» ، انطلاقاً من النمط الغالب ، وهو النمط الجامع لبداية السيرة . والسرّال للطرح في هذا البحث ، الذي يعني به أيضاً بصفة خاصة كل من بارت و جيمس جينيت ، هو كيف يتم توليف وحدات النص أو نظامها في تشكيلها كما يمكن تسميته بالحبكة . إن هذا التوليف يتم في نظر توماشفسكي ، أحد رواد المدرسة الشكلية الروسية ، على أساس من «الموضوعات المفيدة» ، «القابلة للوظائف الفنية» عند رولان بارت ، غير أنه يجب أن يؤخذ في الحسبان كذلك الموضوعات الحرة ، أو ما يسميه بارت «الوظائف المساعدة» (catalyses) .

ويقترح علينا تودوروف تقسيم عناصر النص إلى مستويين : « مستوى الجملة » ، التي تمثل أصغر وحدة حلت ممكنة ، ومستوى « القطع » ، الذي يتكون من عدة حل تعطي انطباعاً بتراكم حكاية ما . وفالما ما يتم تشكيل هذه المقاطع في صورة تسلسل تدرج فيه الوحدة تلو الأخرى من غير اندماج ، أو حل شكل تبادل بين حل المقطع الأول والمقطع الثاني . ويصح لنا تحليل المقاطع إبراز ثلاثة مستويات تحليلية مهمة ؛ وهي مستوى « التركيب اللغوي » الخاص بتسلسل الجمل والمقاطع واندماجها ، ومستوى « التفسير السيميائي » (مثل الإلهام أو ارتكاز الحبكة) المرتبط بما بالأفعال وما بالصفات ؛ وأخيراً مستوى « التشكيل الكلامي » ، حيث يمكن تحقيق التراكيب اللغوية الموجودة في المقاطع بواسطة أنماط الكلام المختلفة : النمط المرجسي ، أو نمط الحوار ، أي الأسلوب المباشر . كما أن التحقق القطعي غالباً ما يتطابق مع التحقق الدلالي (السيميائي) . أما وحدة النص قسم في النهاية من خلال اللغة^(١٩) .

يبد أن هذا التحليل للجمل والمقاطع لا يكتمل عند تودوروف إلا بإضافة أبعاد « التحول » و « الصبغ » و « التعرف » . أما التحول فهو خاص بتغير الفعل في الجملة . ولقد لاحظ تودوروف ، في هذا الصدد ، أن تحول الجملة من الذي المعنوي إلى الذي للمجهول صحيح ، وفقاً لدراسة الناقد الألمان أندريه جويلز ، تميز عالم النص

هذا النمط من الصباغة « كتابة » ، لاختلافه عن لقول أو « كلام » الشخصيات ، فالراوي ، في الحقيقة ، لا يتكلم وإنما ينص ، وعملية النص ليست رؤية أو وجهة نظر ، وإنما هي كتابة ، أي مظهر من مظاهر « الوعي بالكتابة »^(٢٠) .

ولكن يبدو أن موضوع الرؤية ببالنسبة لرواية الأحداث وإرتباطها بمنظور الشخصية لم يعد من الموضوعات التي يعني بها النقد المعاصر ، نظراً لارتباط هذه القضية بمفهوم الرواية الواقعية أو الرواية النفسية ، حيث تغلب الشخصيات دوراً حيوياً ورئيسياً ، ونظراً أيضاً لأن هذين النمطين قد شهدا مؤخراً أكبر قدر من الهدم والتجريح على أيدي دعلة الرواية الجديدة . يقول تودوروف في ذلك :

« إن الأدب ، بعد الاستغناء المحموم للطرائق التي ولدها إدراك أبعاد الرؤية لدى مجموعة من الكتاب ، ابتدأت تجرى جيمس ، وانتهت بفوكتر . لم يعد يميز هذا الموضوع الاهتمام نفسه . وربما يرجع السبب في ذلك إلى أن اتهاماً محدداً في الكتابة الحليّة لم يعد يُعنى بإظهار شيء ما ؛ لقد أصبحت الكتابة خطاباً ، لا يستأ إلا سماعه »^(٢١) .

ويعني تودوروف ، بعد ذلك ، بتحويل «نظام النص» وإبراز وحدته أو مكوناته المنظمة . ومن ثم يتضح له أن هناك علاقات تربط بين هذه الوحدات ، وتتحقق لقاعدة إندماج أو تضمين منطقية ، تقوم إما على معيار كمي (حيث غلب غالب من العلاقات على تنظيم الوحدات) ، وإما على معيار كيفي (ظهور علاقات معينة بين الوحدات في أوقات ختارة) . يرد تودوروف نظام العلاقات للمهمة على الوحدات ، التي تحدد دلالة هذه الوحدات داخل نسق النص ، إلى مجموعة من المبادئ تلعب دور السببية .

وتشمل هذه المبادئ « النظام المنطقي » ، حيث تميز العلاقات العلية . وأهم تقسيماتها : « حلية الأحداث » ، حيث لا يتم حدث في قصة أو رواية إلا نتيجة لحدث سابق ، و « مبرراً لأحداث لاحقة » و « العلية النفسية » ، حيث يميز الشخصية ، وتلعب خصائصها النفسية دوراً فاعلاً بدلاً من الأحداث ؛ و « العلية الفلسفية » ، حيث تمثل الأحداث رموزاً لأفكار ومفاهيم تلعب دور الموجه للفعل ؛ ويتجلى هذا النمط الأخير في النصية الفلسفية . وكذلك تشمل هذه المبادئ « النظام الزمني » ، حيث يتم كل نظام نص خاضع لبداية السيرة نظاماً زمنياً ؛ ولكن هذا الأخير غالباً ما يكون متضمناً في النظام السبي ، نظراً لاختلاط النتيجة – كما يلعب بارت – ويحللها اللاحق . ويظهر النظام الزمني بوضوح في الرواية الكلاسيكية ، وذلك من خلال توقف أو تحول مفاجئ في تسلسل أحداث الرواية ، سواء بالنظر إلى أحداث فرعية أو جاتية ، أو بواسطة قلب الأحداث ، كالبداية بدلاً من ذلك . وكذلك من خلال تعدد الرؤى ، حيث تقوم شخصيات متضدة برواية الحدث نفسه ، كل واحدة من منظورها الخاص . غير أن أشهر الروايات التي تعطي الأولوية لتسلسل الزمن على التتابع الفعلي هي – لا شك – رواية بوليس و جيمس جويس . كما أن هناك نظاماً زمنياً خاصاً بعملية السرد أو النص نفسه ، وهو زمان الأعمال الذي ينظم النص ، والذي يختلف تماماً عن الزمان المثل أو المرجسي . وليس من شك ، في أن النظام

وتصوره في تسق لغوي ، أكثر من خصوصه لهذا الواقع نفسه وتأثيرها^(١٧٩).



هكذا تتحقق أسطورة « الثباني الذي يعض ذنبه » ، ونعود مرة أخرى إلى قضية اللغة وميستها على مختلف فروع المعرفة الإنسانية ، ابتداء من النصف الثاني للقرن العشرين . ولا غربة في ذلك ؛ فقد كان لكل عصر ولع بعلم معين يكون بمثابة النموذج والمثال بالنسبة للعلوم الأخرى ؛ ففي القرن السابع عشر كان النموذج الرياضي هو السائد والرائد في مجال المعرفة ، وكان الارتباط وثيقا بين المفاهيم الرياضية ومفاهيم الأنطولوجيا التي تقوم على الحقيقة على معايير جوانية مستقلة عن الواقع ؛ وفي القرن الثامن عشر تحررت الرياضيات ، بفضل نيوتن ، من إطار الميتافيزيقا ، وأصبحت مجرد منهج لقياس الظواهر ؛ ومن ثم كان تألق علم الفيزياء خلال هذا القرن ، وسيطرته على مجمل عملية التصور الفكري فيه ؛ أما بالنسبة للقرن التاسع عشر ، عصر التطور والعلوم التجريبية ، فلقد ترعرعت فيه علوم الحياة ، وأصبحت مع المنهج التاريخي مشأا يقتضي من قبل معظم العلوم الإنسانية .

ولا شك أن هيمنة اللغة على منابع النقد الأدبي للمعاصر أمر مشروح ، وقد تكون ضرورة تفرضا طبيعة الدراسات الأدبية ، خصوصا إذا أخذنا بأن ما ميز الخطاب الأدبي عن الأنواع الأخرى للخطاب هو ، في نهاية المطاف ، لغة الخاصة . وقد يكون أيضا تعدد المضامين من عمل أدبي إلى آخر ، واختلاف الظروف التاريخية والاجتماعية التي تشكل المواقف التي يتم فيها إنتاج هذه الأعمال ، أحد العوامل المهمة التي تدفع إلى حصر الدراسات الأدبية في نطاق الألفاظ والأشكال التي يسهل تحليلها وتصنيفها في شكل أنساق وقواعد صورية عامة . بل إننا نقبل ما هو أكثر من هذا ، ونجده عاملا خصبيا وفعالا ؛ نحن نقبل الفصل الذي يقيمه النقد البنيوي بين المؤلف وعمله الفني ، ونقل مبدأ استقلالية عملية الكتابة إذا نظرنا إليها نظرة دينامية ؛ إذ إنه ليس من شك في أن دور الناقد لا يقتصر على شرح العمل الأدبي وتفسير نوايا الكاتب وأغراضه ؛ فها يريد أن يقول الكاتب أو يخطه على الورق شيء ، وما يقوله النص ... المتجدد دوما وفقا للقراءة التي نخضعه لها- شيء آخر . ومن ثم يؤيد موقف بارت حينما يقول :

« يمكن القول إن الكتابة هي بناء مائل للعلاقات بين القول (le dire) واللفظ (le dit) . وإذا كان الأديب والكتابة قد اتجاها طوال الحقبة الكلاسيكية صوب الملقوظ ، فإن الاهتمام يتجه حاليا ، بفضل الحداثة التي تدعها علوم اللغة والميتافيزيقيا ونظرية النص والتحليل النفسي ، لأجدال صوب القول . ومن ثم كان ظهور نظرية التلغظ (énonciation) كمن خلال الكتابة في معظم دراساتنا المعاصرة»^(١٨٠).

غير أن الغريب هو لوقف المتطرف ، الذي تؤذي إليه حتى نظرية « السبغة » اللغوية ، وهو الانزلاق إلى مفاهيم مغايرة الكتابة . فها هوذا

ألمحياية عن عالم القصة الواقعية ؛ إذ إن السؤال المطروح في القصة الخيالية هو : ماذا حدث للأمير ؟ الأمر الذي ترتب عليه فلسفة تحليلية تقوم على المماناة ؛ في حين أن السؤال المطروح في القصة الواقعية هو : ماذا فعل حبيب الأمير ؟ الأمر الذي يربط باختلاقيات الفعل والحركة . أما صبح الفعل فتدل على طبيعة الأعمال . ومن هنا كانت صيحة المضارع تعطي الانطباع بأن الحدث الذي تشير إليه الجملة قد وقع فعلا . أما الصيغ الأخرى ، كالشرط والتقدير والإزام ، فترتبط بتفاهيس أخرى تشير إلى ضرب من الوجود الممكن . أضف إلى ذلك أن ربط صبح الفعل ببعض الأشكال الأدبية المبسطة ، التي غنى كذلك بدراستها تأثيره جواز ، يتيح لنا تحديد خصائصها العامة . يقول تودوروف في هذا الصدد :

« تصور الأسطورة ، وفقا لجولز ، حيلة نموذجية ، حيلة قديس ، كما أن رد فعل القارئ المتضمن في النص نفسه هو المحاكمة ؛ إننا بصدد إزلام إذن ؛ بصدد تظلم مرتبط بالطريقة التي يجب علينا التزامها في سلوكنا . أما القصة الخيالية فهي ، على العكس من ذلك ، لا تروى لنا ما حدث حقا ، ولكن ما تمضي أن يحدث ؛ إننا بصدد أمنية ، بصدد صيغة تمن إذن ؛ وبالنسبة للمصولة فلا تذكر إلا أحداثا وقعت فعلا ؛ نحن هنا بصدد إبيات وصيغة تقرير»^(١٨١).

تبلى ظاهرة التعرف ، التي تعتمد - وفقا لاصطلاحات الكاتب - على « جالين » مقابلين للتحقق الجوهري والمعرفة قبل افتراض المحبة وبعدها . وإذا كان التعرف يرتبط عند أرسطو بلمظه الأخير فحسب من المحبة ، فنحن كذلك ، عند تودوروف ، وبصدد « الشيء نفسه » ، وكل ما في الأمر أن شخصا أخضا تفسير الجملة الأولى . ويساعد التعرف على تحديد هوية شخص بعد التباس أو خطأ ما ، أو على اكتشاف حدث معين بعد سوء تقدير أو تفسير . ومن ثم كان ارتباط التعرف بموضوع الزمنية ؛ فهذه الأخيرة ليست إلا الطريقة التي يصل بها خير ما إلى علم القاريء ، وليست - من ثم - إلا رؤية الراوي أو طريقة إدراكه له . كما أن التعرف يوضح عن الكيفية التي نتركب بها الشخصيات أحداث النص ، الأمر الذي لا يتجاوز ، في أبسط أنواع النص ، مغلطين من الإدراك ؛ والنمط الخطابي ، « والنمط الصحيح » ، أو النمط الظاهري الذي عليه أن يقتضى لتطور الحقيقة»^(١٨٢).

ويعترف تودوروف ، في ختام هذه الدراسة ، بأنه لا يقدم لنا ' و التواعد الكاملة للنص ، وأن النموذج اللغوي المقترح لا يأخذ في الحسبان إلا نوعا واحدا من النص ، هو الذي يعتمد على الحركة . كما أن البوليغيا ، في نهاية المطاف ، ليست مجرد منهج وموضوع ؛ إذ سلمنا بأن موضوع البوليغيا هو الأدب أو الأدبية . إن « موضوع » البوليغيا ، في الواقع ، هو منهجها نفسه ؛ فالمنهج الذي نحدد من خلال الخطاب ، والذي يعتمد في تطوره على موقعه من مختلف الألفاظ العلمية الأخرى للخطاب ، وحمل رأسها النمط اللغوي ، هو الخطاب الأدبي نفسه ، أي الخصائص العامة التي تحدد الواقع الأدبي

ليسا ذا طبيعة واحدة . إنه لا يمكن توحيد هذين الخططين لا شكلا ولا مضمونا . ومن ثم علينا أن نقيم بين الناقدين والكتاب اختلافاً جليدياً منذ البداية . غير أن هذا الاختلاف ليس مجرد فرق بين وجهتي نظر حول موضوع واحد ، فهو الإقصاء الذي يفرق بين نوعين من الخطاب ليس بينهما شيء مشترك . إن العمل الأدبي ، كما كتبه مؤلفه ، ليس بالخطيب العمل الأدبي كما يفسره الناقد . لننقل مؤقتاً : إن الناقد يقوم بواسطة لغة جديدة بتضجير اختلاف في قلب العمل الأدبي ، اختلاف يظهر هذا العمل على غير ماهو عليه ^(٢٧) .

إن تجاوز الظاهر ، كما توضحه لنا أوكتاويو جاك ، الخطاب عند ميشيل فوكو ، هو تجاوز الاستمرارية التي تحملها بالنسبة إلينا للوحدات المنظمة ، والأنواع المألوفة ، والمسطبات الجاهزة في مختلف المجالات العلمية . ومعنى هذا أنه علينا أن نقنع هذا للخطبة التي تبرز لنا في صورة تاريخ علم من العلوم أو موضوع من الموضوعات ، إذ إن مجال الخطاب ليس إدراك موضوع معين في تطوره عبر التاريخ ، بل هو ماهو إدراك لاختلاف أنواع الخطاب والتفرقاتها قريباً وبعداً عن هذا الموضوع ، ملجأ كان الأمر في دراسات الكتاب عن تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي ، و « الكلمات والأشياء » ^(٢٨) ، وغيرها ، حيث كانت هناك أنواع غفلة من الخطاب : سياسية وإيديولوجية وأخلاقية وعلمية وتجارية وتكاد تختلط أحياناً - وهذه سمات الخطاب الأيديولوجي - ولكن حول موضوع مشترك ومتغير ، إذ لا استمرارية فيه ولا تطور ملمح لا يشكل الموضوع نفسه الذي تناوله كل خطاب ، ويتجه إنتاجاً ، من خلال إشكاليته المحددة .

نقص ذلك أن مبدأ القطع أو « القطيعة المرفوعة » ، الذي يضع حداً للانساق للسبقة يُطاع به لتحديد مجامع القواعد المنسجة للمفردات أو المنطوقات ، لا من حيث هي « وفاق » دالة أو معبرة عن أفراس مجموعة بشرية وأعمالها ومطامعها في حجة من الحب ، بل بوصفها « آثاراً » علينا أن نفك رموزها ، وأن نعيد ترتيبها ونفسرها بهدف الوصول إلى استخلاص قواعدها التنظيمية الكامنة ، التي تشبه في وظائفها وخطتها الانساق اللغوية التي تقوم على تراكم المسارسات الجسماحية اللاواعية ، أكثر من قبلها على الإنجازات الفردية المحددة ^(٢٩) .

هكذا يتضح لنا أن التفكير الفرنسي المعاصر ، وبصفة خاصة ما اصطلح للتخصص على تسميته « بالتفكير الجليدي » ، وثيق الصلة بالعلوم الإنسانية ، ومن ثم بالتصورات الفكرية والأيديولوجية للملازمة لها . ولقد رأينا في تحليلنا لأهم التيارات النقدية المعاصرة في فرنسا خطين عالميين : خطاً يتصل اتصالاً مباشراً بفلسفات ومناهج تأخذ في الحسبان الواقع والتاريخ ، وغداً آخر يعتمد على أنساق خطيئة تسمح له بتجاوز الواقع أو وضعه ، إن صح هذا القول ، بين قوسين . ولا شك أن النمط الأول كان يمثل المرحلة الأولى من التفكير الجليدي ، المرحلة التي كانت تتأثر تأثراً كبيراً بالظواهر البنيوية وعلمها للشعور ونقصية للمعنى في ارتباطها بالوجود والحياة . كما كانت تتمثل في

جاك دريدا ^(٣٠) ، يدور حول مشروع الفريد في « الجراماتولوجيا » ، بنية وضع حد لنظرية فريدياند دي سوسير ، التي يعطى الأولوية للغة المنطوقة على الكتابة . إن سوسير ، في نظر هذا الكاتب ، لا يخرج من التقسيم التقليدي ، مفاهيم الألفاظ وأرسلو ، حينما يمد الكلام أساساً للغة ، وأقرب إلى « صوت » للنفس ، وأكثر التصاقاً بالمعنى والمفهوم والتصور ، وهو الأمر الذي يجعل سوسير يعد نظام الكتابة ورموزها مجرد تذييل أو تصوير للعلامات الصوتية . ومن ثم يعتقد دريدا أن نقده هذا يعطيه « الوسيلة المؤكدة لعدم الفكرة الشمولية الكبرى - ألا وهي مفهوم العلم والميتافيزيقا المركنزين على اللوغوس - التي نشأت في ربيعها كل محتاج الغرب في التحليل والشرح والفرما والتفسير ، من غير أن تُفكر قضية الكتابة بطريقة جليدية » ^(٣١) .

وليس من شك في أن الاهتمام بحماية الرمز الكتابي ، بالنسبة لدريدا ، هو نوع من رد العمل ضد قضية التصوير والمحاكاة التي تعطى الأولوية أو الأسبقية الزمنية ، حق من خلال نظرية سوسير اللغوية ، للممدول على البدل . كما أن أسبقية التصور ترتبط كذلك ، من خلال المنظر الفينومينولوجي ، بمفهوم الذات أو الشعور في اتصاله المباشر باللغة والطبيعة أو الرموز الصوتية ، التي ينشأ من خلالها ابتناق المصدر البدعي ، في حين تلعب العلامة الكتابية ، من خلال هذا المنظر نفسه ، دور الأداة الإحصائية ، التي لا تخضع لنطق عدد . ومن ثم كان اهتمام دريدا بمحو هذه المسافة بين اللغة المنطوقة والعلامة المكتوبة ، واهتمامه بإبراز مفهوم الجليد « الأثر الكتابي » (trace scriptural) في قدرته على تجاوز الحدود الفردية وحفاظاً على المعنى (retention) من طريق « التكرار » (répétition) ، وكشفاً له من طريق « الإرجاء » والفرق (différance) ^(٣٢) .

ولكن إذا كان دريدا يرمي بمحاولته الجليدية هذه إلى تجاوز المحتاج الفينومينولوجية والبنوية على السواء ، فإن مفهوم الكتابة من حيث استغاليته عن إشكالية الذات والقصد ، ومن حيث استنساخه من جانب إنتاجه ، لا يتم تحققة إلا في هذه المسافة الفاصلة بين الفينومينولوجيا والبنوية ، التي تشكل « القطيعة المرفوعة » - كما علمنا إياها جاستون باشلار - الضرورية لبلورة إشكالية البنوية . فالبنوية في معناها وظيفتها إشكالية تقوم على أولوية النسق اللغوي أو الخطاب بالنسبة للتصور وإنتاج للمعنى ، أي أنه إذا كانت الفينومينولوجيا ترى أن الوجود لا معنى له في غياب الشعور المؤسس للمعنى ، فإن البنوية ، التي سرعان ما تستمر عارسات التحليل النفسي الفرويدى ، وعارسات التحليل الاكسفادى الماركسى ، ترفض ، إن صح هذا التعبير ، إلى الجانب الغائب من المعنى ، أي إلى هذا الوجود اللا موجود ، لأنه لا يوجد له خارج عملية بنائية ، تسمح بإبراز الكامن وتجاوز الظاهر . ومن ثم تنشأ هذه المسافة العميقة بين الأثر الأدبي في ضمير صاحبه أو كاتبه ، أو في مرآة عصره ، وهذا الأثر نفسه في عين قارئه أو ناقده . لا غرابة إذن البتة في دعوى بير مامرى عن ازدواجية الخطاب الأدبي والخطاب النقدي :

و إن ما يمكن قوله من للعمل الأدبي بعد علم ودراية ولا يخطئ أفتية مع ما يثيره هو من نفسه ؛ إذ إن كلا الخططين ، بالرغم من تجاوزهما في هذا النحو ،

مفاهيم التسلم والتكيف ، واللى يؤسس العملية الدالية وفقاً للحاجات والدفعات الحيوية للحوان البشرى^(١٧) .

أما التصور التالى فيرتبط بما يسميه الباحث نفسه « الأيديولوجيا التأسيسية » ، التى يخطط فيها الأثر ، هما « الأثر الاجتماعى » و « الأثر اللغوى » ؛ وهو الاعتلاط الذى يلمس فيه عادة الأثر الاجتماعى ليظهر الإنسان مقنعاً بوصفه عنصراً خالفاً فى نظام اتصال علامى . يقول الكاتب :

« يصبح الإنسان هنا حيواناً اجتماعياً ، أى حيواناً متميزاً باللغة ، ومتمكناً من السيطرة على نفسه بفضل هذه اللغة . ومن ثم تفصل النظرية الأيديولوجية – التأسيسية للأيديولوجيا بالضرورة إلى النظر إلى العلاقات بين ذاتية بوصفها علاقات طيعية ، تتحدد طيعيتها ، على وجه التحديق ، فى صورة طيعية لغوية للحيوان البشرى بما هو حيوان اجتماعى قادر على تبادل الدلالات المتضمنة فى شفرة »^(١٨) .

ويقصد الكاتب أن الأيديولوجيا الإمبريقية تقوم على طيعية العلاقة بين الإنسان والبيئة ، الأمر الذى يفترض مطابقة النظام الفكرى – ليكون منتجاً وفعالاً – للفوضى الاجتماعية للإنتاج . وتقع الأيديولوجيا هنا فى تناسى الأرضية التاريخية – الاجتماعية للنظام العلامى ، الذى يربط بين أفراد المجتمع ، ويكون الوسيط بينهم وبين الطيعية . ويقصد الكاتب بالتصور التالى أن الأيديولوجيا التأسيسية أو الفكرية تسلم النظام العلامى من أرضية الاجتماعية التى تحدد مكانة الذات – وفقاً لتحليلات جاك لاكان – فى سلسلة الدلالات الحاملة للمعنى ، واللى تمد السلب الحقيقى (على المستوى الاقتصادى) فى تحديد هذه المكانة ، والسلب الحقيقى أيضاً (على المستوى السياسى) فى تناسيه^(١٩) .

وبخبراً فليس من شك فى أن عناصر النظرية و الأيديولوجية هذه تتجاوز طيعية الخطاب التقنى وطيعية موضوعه ، وهو الأدب ؛ إذ إننا افترضنا أن الفلسفات الظاهرية والماركسية تبغى إدراك الواقع ، وافترضنا أن النتائج اللغوية تقوم على تناسى هذا الواقع ، ونسبنا أن الواقع – سواء شكل موضوع الأدب (الخدمة المرجعية) أو لم يشكل موضوعه (الخدمة اللغوية أو الخطابية) – جزء لا يتجزأ من عالم الرقبة . أين إذن موقع هذه من الخطاب التقنى ؟ لا شك أن محاولة الرد على هذا التساؤل تتطلب بحثاً جديداً فى النقد ، ولا شك أيضاً أن هذه المحاولة ستدخلنا من جديد فى « متاهات » الأيديولوجيا .

ضرب من للماركسية الآلية ، التى حرصت على ربط الإنتاج الأسمى على مستوى المضمون والضرورة الفنية بالتصورات الاجتماعية وحركة توليد الماعل من خلال التطور الجنىل للتاريخ البشرى . أما النمط التالى الذى يواكب هيمنة النظرية النبوية على الساحة الفكرية ابتداءً من الستينيات ، فيرى أن الواقع لا يسيل إلى إدراكه فى ذاته ، إذ إن « وهم » الواقع هو تماماً مثل « وهم الطبيعة » الذى يتصل اتصالاً مباشرًا بالأيديولوجيات الإمبريقية .

إن النمط التالى يؤكد انعدام الاتصال المباشر بين الإنسان والواقع ؛ إذ إن أى اتصال يربط بينهما لا يمكن أن يتم إلا من خلال أنساق علامية متكاملة ، قد قامت فعلاً بتشكيل الواقع وشعته بعالم كامل من الدلالات الظاهرة والكامنة . كما يؤكد هذا النمط الطابع المركب وغير القرازى للأناسق العلامية المختلفة . ومن ثم نشأت ضرورة إبراز خصوصية البناء أو النظام المتصل بكل نسق علامى ، وعدم إغراقه فى إطار منظور شمولى للمجتمع ، يسهل من طريقه الانتقال الخطئى من نسق إلى آخر ؛ الأمر الذى يؤدى بالضرورة إلى استبعاد الإنسان من مكانته المركزية فى عملية تنسيق الدلالات وترتيبها ، تلك الدلالات التى يشكلها كل نسق .

إن التصور الأول ، القائم على الاتصال المباشر بين الإنسان والواقع ، لا ينص هذه الفلسفات فحسب التى تحدثنا عنها ، وإنما ينص أيضاً كل النظريات التكنولوجية التى تهدف إلى السيطرة على الطبيعة والبيئة من غير توير للعلاقات الاجتماعية السائدة ، أو على الأقل وضعها موضع التساؤل . لذلك يفترض هذا التصور ، فى ضوء تحليلات توما هيرت لنظرية الأيديولوجيا^(٢٠) ، أن النشاط الفكرى يتم عادة بوصفه وظيفة دلالية أو « سيا طيعية » ، تقوم على أسس من التوافق بين الدال والملول ، أى بين الرمز والتصور . يقول هذا الباحث :

« يمكننا أن نلاحظ أن الأيديولوجيا الإمبريقية مفنونة فعلاً بفضية الواقع الذى يجب على الدال أن يطالبه . ومن ثم كانت نسبة و وظيفة الواقع و المحسوسة إلى الإنسان فى صورة منتج – موزع للدلالات على مستوى الواقع للتشكيل فى شكل بيئة للحيوان الإنسان . إن الإنسان يبرز ، من خلال هذا المنظور ، بما هو حيوان إيكولوجى ، ينظم بيئته بواسطة مجموعة من الدلالات ، الأمر الذى يؤدى إلى قضية ترسيخ هذه الدلالات على أرض الواقع ؛ ذلك الواقع الذى يدرسه علم النفس من خلال

(١٧) عبدل الحركى و القند النبوى بين النظرية و الأيديولوجيا ، مجلة فصول ، للمجلد الرابع – العدد الأول ١٩٨٣ .

(١٨) Roland Barthes, *Théorie critique*, Paris, Ed. du Seuil, 1964, p. 246.

Jean-Claude Coquet, *Sémantique littéraire. Contribution à l'analyse sémantique du discours*. Mame, 1973, p.9.

أضف إلى ذلك أن اصطلاح « الدلالة » هو ما يستعمله الباحث العربي لتصف عناصر ، التي يصف الجاه ، و كرسيتيا ، بقوله : وفالتى التى ترشح (كرسيتيا) يصف بالإيقاع إلى العودة إلى الفلسفة والتحليل النفسى والذاتية وسفاهم الإستراتيجية والتحويلة للذات البناء الملائم في سياق النص . ولكن كان ذلك بعيدا في بلورة جوانب طريقة في الوصف ، لقد تأثر بالرواية المحررة التي تتقدم حولها خلف أهداف الدلالة والمساكنات في جانبها التقني والاسطرالي ، وتتحول المعرفة العالمية من سياق الخبرين الكلام إلى النص . من سياق القراء والكتاب - إلى سياق ما بعدى . انظر مشروع نظري في وصف الدال بين القراءة والكتابة - إجراء شكل الشكل ، مجلة فصول (الأسبوعية) للجلد الخامس ، العدد الأول ١٩٨٤ ، ص ٤٧ .

Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*. Paris, Ed. (٢٠) du Seuil, 1974, pp. 83-84.

Julia Kristeva, "Le sujet en procès", in *Artmud*. Paris, (٢١) U.G.E., 1973, pp. 45-108.

Antoine Artaud, *Oeuvres complètes*. Paris, Gallimard, 1956, (٢٢) p. 68.

G. Deleuze et F. Guattari, *L'Anti-Œdipe*. Paris, Ed. de (٢٣) Minuit, 1972.

Claude-Lévi Strauss, *L'Anthropologie structurale*. Paris, (٢٤) Pico, 1958.

Mohamed El Kordi, "L'interdit et la transgression dans la (٢٥) pensée de Georges Bataille", in *Bulletin de l'Univ. d'Alger*, 1979.

Julia Kristeva, loc. cit., pp. 80-81. (٢٦)

Antoine Artaud, *Le théâtre et son double*. Paris, Gallimard, (٢٧) 1938 et 1964.

Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris (٢٨) Gallimard, 1972.

Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?* Paris, Galli- (٢٩) mard, (Idées), N.R.F., 1948, p. 79.

Jean-Paul Sartre, *Bandes dessinées*. Paris, Gallimard, (Idées), (٣٠) 1947.

Jean-Paul Sartre, *L'idiot de la famille*. Gustave Flaubert. Paris, (٣١) Gallimard, 1972.

Jean-Paul Sartre, *Saint Genet, comédien et martyr*. Paris, (٣٢) Gallimard, 1952.

Jean-Paul Sartre, *Saint Genet*, op.cit., p. 336. (٣٣)

Serge Doubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique*. Paris, Mer- (٣٤) cure de France, 1966, p. 98.

Jacques Garcil, *La gravitation poétique*. Paris, Marce- (٣٥) re de France, 1966, p. 110.

Roland Barthes, *Le degré zéro... op.cit.*, p. 33. (٣٦)

Roland Barthes, *Mythologies*. Paris, Ed. du Seuil, 1957. (٣٧)

راجع العدد الخامس من مجلة : (٣٨)

Communications, Ed. du Seuil, no 8, 1966. (٣٩)

تدوير في المرجع السابق ، ص ١٠٧ . (٤٠)

المرجع السابق ، ص ١٠٧ . (٤١)

المرجع السابق ، ص ١٠٧-١١٠ . (٤٢)

المرجع السابق ، ص ١١٠-١١٣ . (٤٣)

المرجع السابق ، ص ١١٣-١١٤ . (٤٤)

المرجع السابق ، ص ١١٤-١١٥ . (٤٥)

المرجع السابق ، ص ١١٥-١١٦ . (٤٦)

المرجع السابق ، ص ١١٦-١١٧ . (٤٧)

المرجع السابق ، ص ١١٧-١١٨ . (٤٨)

المرجع السابق ، ص ١١٨-١١٩ . (٤٩)

المرجع السابق ، ص ١١٩-١٢٠ . (٥٠)

Louis Althusser, P. Macherey, J. Rancière, *L'ère du Capital*, II (٢) tomes. Paris, Maspéro, 1965.

Jacques Lacan, *Écrits*. Paris, Ed. du Seuil, 1966. (٤)

Raymond Fieud, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*. (٥) Paris, J. J. Pauvert, 1965.

Roland Barthes, *Sur Racine*. Ed. du Seuil, 1963. (٦)

Roland Barthes, "Éléments de sémiotique", in *Le degré zéro* (٧) de l'écriture, Paris, Gonthier (1953, 1964, ed. du Seuil) p. 80.

Tzvetan Todorov, "La poétique structurale", in *Qu'est-ce que* (٨) *le Structuralisme?* Paris, Ed. du Seuil, 1968, p. 108.

Charles Mauron, *L'inconscient dans l'œuvre et la vie du* (٩) *Racine*. Gap, Ophrys, 1957.

Charles Mauron, *Des métaphores érotiques au mythe persan*. Paris, José Corti, 1962.

يقول بلوت بميزة دراسته من دراسة شارل موروون يحدد الكاتب المسرحي « راسين » : ... توجد لملا دراسة نفسانية متعة لراسين ، وفي دراسة شارل موروون ، الذي أدين له بالكتاب ، ذلك لأن التحليل الذي أقدمه هاما لا يفسر راسين ، وألا يفسر الراسين فقط ، فهذا التحليل لا يرتد من العمل الأدبي إلى المؤلف ، ولا من المؤلف إلى العمل الأدبي ، إنه تحليل مثالي من قصد ، لذلك استندت إلى عالم راسين التراجيدي ، وصداوات وصف لشخص مسرحه (الذين تكن ردهم بسهولة إلى مفهوم مجرد ، وهو مفهوم : الإنسان الراسين) ، من غير الرجوع إلى أي مصدر من هذا العالم (مثلا من التأليف أو السيرة الذاتية) .

انظر ، ص ٩٠ Roland Barthes, *Sur Racine*, op.cit.

١٠) عبد الله المروني ، مفهوم الأبيلوجيا . المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء ، المغرب ، ١٩٨٢ . يستشهد الكاتب بمناجيز في تفسير الأبيلوجيا بمعنى « الرمي الزائف » . يقول إيجاز : « إن الأبيلوجيا عملية ذهنية يقوم بها الفكر وهو راجع ، إلا أن ردهم زائف ، لأنه يجعل الفهم الحقيقي الذي تحركه ، ولو عرفها لا كان ذكره أبيلوجيا » . . . ص ٣٤ .

Lucien Goldmann, *Le dieu caché*. Paris, Gallimard, (١١) 1955 p. 193.

Lucien Goldmann, *Recherches dialectiques*. Paris, Galli- (١٢) mard, 1959, p. 17.

Lucien Goldmann, *Le dieu caché*, op.cit. (١٣)

Lucien Goldmann, *Introduction à la philosophie de Kant*. Paris, P.U.F., 1948 et Gallimard, 1967. (١٤)

Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*. Paris, Gal- (١٥) limard, (Idées) 1964.

لقد عالج هذا الموضوع بالتسوية للرواية في كتاب الدكتور أحمد المروني : « الجليل للمعاصر في الرواية المعاصرة » ، دار المشرق ، ١٩٧٩ .

Silvia Matar, *Le sens de l'écriture dans l'œuvre romanesque de* (١٦) *Melanchton. Matrice*, Univ. d'Al exandrie, 1973, pp. 405-411.

يمكن الرجوع إلى دراسته من آلان روب - جريه : (١٧)

Jacques Leclercq, *Lecture politique du roman Le Joueur* (١٨) *d'Alain Robbe-Grillet*. Paris, Ed. de Minuit, 1973.

١٩) جيم جان - كلود كوكي بين : السيميوطيقا اللغوية - عند جاكسون و السيميوطيقا التحليلية - عند جوليا كريستينا ، فيقول : « إن تاري إنذار لخاصة بين السيميوطيقا الإعلانية ونوع آخر يسمى « سيميوطيقا تحليلية » ، إلا أن هذه الأخيرة ، على الرغم من عدم إكتراثها للضرورة الأولى ، تعني في نهاية المطاف بالآخر لخصي التحليل النفسي الذي يحدد وضع الذات في إطار ممارسة دلالية معقدة . وليس من شك في أن رفض « الذات المارة » ، أو كل وجه التعقيد الذات الديكارتية ، وما يرتبط بها بالضرورة من ثبات الفهم ووحدانية وإستقلته ، سوف يحد أحد الأسس التي يقوم عليها التحليل السيميوطيقي عند جوليا كريستينا ، . انظر :

Michel Foucault, "Réponse au Cercle d'Épistémologie," in (٥٤)
Cahiers pour l'analyse. Paris, 1968, pp. 18-19.

Thomas Herbert, "Remarques pour une théorie générale des (٥٥)
idéologies", *Ibid.*, pp. 74-92.

(٥٦) المرجع السابق ، ص ٧٩-٨٠ .

(٥٧) المرجع السابق ، ص ٨٠ .

(٥٨) المرجع السابق ، ص ٨١-٨٢ .

Daniel Giovanzoni, *Écriture et répétition. Approche de (٥٩)
Derrida*. Paris, U.G.E., (10-18), 1979, pp. 10-31.

Pierre Macherey, *Four une théorie de la production littéraire*. (٥٦)
Paris, Maspero, 1966, p. 15.

Michel Foucault, *Les mots et les choses*. Paris, Gallimard, (٥٢)
1966.



الأدب والنقد وإشكالية الأدلوجة

مسلك ميمون

إن الأدب تربطه والأدلوجة^(١) وروابط متينة ، وعري وليفة ، حتى لا نكاد نتصور أدبا يتفهم بذاته ، مكوناً علاقة موضوعية بنفسه . فالأدلوجة عور الارتكاز لكل تعبير أدبي في - حتى على مستوى مستجدات الأنواع الأدبية وتفسيراتها : كالأدب الملحق ، وما تحت - الأدب ، واللا - أدب ... ولكن قبل إيضاح العلاقة الرابطة ، لابد من إيضاح أول مفهوم الأدلوجة .

إن الأدلوجة شأها شأن الفلسفة ؛ عرفت تعاريف شتى ، ولم تستقر على تعريف واحد ، يضم لها معنى محدداً ، نظراً لتطور معانيها عبر حقب الزمن .

ولا بأس من سرد بعض التعريفات الراجحة ، في محاولة لرسم أبعادها . فمن حيث الاسم كان « دوتراسي » هو أول مبدع لكلمة أيديولوجيا ، بمعنى علم الأفكار . يقول : « يمكن أن نسمي العلم المقترح أيديولوجيا إذا نظرنا إلى المحتوى ، ونسميه تحوُّلاً عاماً إذا نظرنا إلى الوسيلة ، ونسميه منطقاً إذا نظرنا إلى الهدف »^(٢) .

ويقول « جان بايشير » في « ما الأيديولوجيا ؟ » : « الأدلوجة هي منظومة كلامية سيجالية ، تحاول بواسطتها رؤية ما ، أن تحقق قيمة ما ، باستعمال السلطة داخل مجتمع معين »^(٣) .

ويقول المفكر المغربي عبد الله العروي في « مفهوم الأدلوجة » : « إن مفهوم الأدلوجة : « ليس مفهوماً عادياً يعبر عن واقع ملموس ليوصف وصفاً شافياً ، وليس مفهوماً متولداً عن بدبيات فيحد حداً مجرداً ، وإنشأ هو مفهوم اجتماعي تاريخي ، وبالتالي يحمل في ذاته آثار تطورات وصراعات ومتناظرات اجتماعية وسياسية عديدة . إنه يمثل (تراكم معاني) ، مثله في هذا مثل مفاهيم محورية أخرى ، كالدولة ، أو الحرية ، أو اللذة ، أو الإنسان »^(٤) . وإننا لنجد أنه يزيد المفهوم بسطاً بغيّة تفرّبه واستمائه ، فيقول : « نقول إن الحزب الفلاني يحمل أدلوجة ، ونعني بها مجموع القيم والأهداف التي بنى تحفيظها على المدى القريب والبعيد ، يكتسي هذا الحكم في استعمالاته المعالي صبغة إيجابية ، لأن الحزب الذي لا يملك أدلوجة هو في نظرنا حزب انتهازى ، ظرفي ، لا يجمع سوى استغلال النفوذ والسلطة »^(٥) .

أنه : « لا سبيل لنا لاستخراج أدلوجتهم إلا بتأويل أصماغهم السياسية والأدبية »^(٦) .

ونحن هنا كلمة « تأويل » ، وتستوجب منا وقفة قصيرة ، لا لها من دلالة في الحديث عن الأدلوجة .

يرى الأستاذ العروي ، أن ماركس ونيتشه وفرويد ، تمكنوا من إقامة مفهوم الأيديولوجيا ، كما تمكنوا من إيجاد نظرية في التأويل في

وفي معرض حديثه عن الظاهرة للملازمة للإنسان ، من حيث كونه يرى الأشياء وفق منظوره الفكرولوجي ، لا وفق ما هي عليه في ذاتها ، يقول :

« نقول إن فلاناً ينظر إلى الأشياء نظرة أدلوجية ، نعني أنه يتصور الأشياء ، ويُؤَوِّل الوقائع بكيفية تظهرها دائماً منطابقة لما يمتدّد أنه الحق »^(٧) . وسنجد يتناول أدلوجة الحوارج كمثال فوّنه يوضح ببساطة

وعلاقات الإنتاج ، ومهاكل الإنتاج ، وتأثير ذلك كله على الانكسار العامة للمرجعية في مجتمع من المجتمعات»^(١٦) .

غير أن هذا الإسهام إلى التحريك والتجزئة ، الذي جاء بنذر مجت الأطلورية ، وجد معارضة مبدئية ، فالأستاذ محمد عفيفي طرأ على وجهة نظره في الموضوع قائلاً : « أعترض على هذا التحليل ، بأنه لا يمكن على الإطلاق أن تكون هناك مجموعة من العلوم التي يمكن أن تشكل صورة محددة وبهاية القطع لسبيل الإنسانية أو مستقبل مجتمع من المجتمعات بشكل محدد ونهائي ؛ ولذلك أعترض على فكرة موت الأيديولوجيا ؛ لأن موت الأيديولوجيا مستحيل »^(١٧) .

كما يتخذ الأستاذ عبد السلام بنهد العالم مؤلف « الأيديولوجيا والطوباوية » الذي ذهب إلى تفكيك مفهوم الأطلورية من أجل سوسيولوجيا للمعرفة ، بقوله : « فإن كنا لا نذهب مع الأستاذ غابيل إلى القول بأهمية ماهايم كسماسم في نظرية النقد الأيديولوجي ، فهل يعني ذلك أننا ننفي عنه فعالية في تطوير مفهوم الأيديولوجيا ؟ »

و الواقع أننا لا يمكن أن نثبت فعالية مؤلف (الأيديولوجيا والطوباوية) إلا أن تلك الفعالية ليست في نظرتنا إيجابية بقدر ما هي سلبية»^(١٨) .

« إذن قد يطول بنا الحديث حول مفهوم الأطلورية ، وحسبنا ما ذهبت إليه من تعريفات وأراء»^(١٩) . ولنحاول الآن ربط هذا بالأدب ، ولكن قبل أن نعرف أن كلمة « أدب » تعني فكرة ، وأن كلمة « أدبيات » تعني التصور في اليونانية ، وبذلك كانت الأطلورية قدباً بمعنى علم الأفكار ، أو علم التصور . ولكن في عصرنا الحالي لم يعد للأطلورية هذا المعنى نفسه ، نظراً لعملية الانزياح التي حدثت لعناصرها ، والتي سبقت الحسبنت عنها . ويمكن تسعيد المعنى الحسبنت في : « الأيديولوجيا العلمية » . وبفضلنا من هذا هناك ما يعرف بالأيديولوجيا الوظيفية ، وتتمحور مهمتها في تعميق دراسة قضية التخلف والتقدم في مجتمع ما ، في حين يبقى المفهوم العام الكلاسيكي للأطلورية كما هي (علم للمعرفة) أو (علم الأفكار) يتم بفخصوصيات الأساطير والتصورات العامة ، وبذلك عرفت بالأطلورية المطلقة .

أعتقد أنه منذ أن رخصت هذه المفاهيم في ذهني لم أستطع أن أقيم فيصلاً بين الأدب بما هو عملية إبداع ، والأطلورية ، فقد أصبح عندي تزاوجهما نظير تزاوج الروح والجسد . وكما لا أستطيع أبته فهم كلام صالحي يدون منطوق فكري ، وزعم من الدلالات التفسيرية ، لا أستطيع كذلك التجاوب مع قصيدة أو قصة أو مسرحية ، تفرق في متني اللغوي ، ولا تفصح حتى لتلمحنا عن خرضها الفكرية . ولكن إذا كنا نسلم بعلاقة الأطلورية بالأدب ، فكيف نحدد سمات هذه العلاقة ؟

إن العلاقة تبدأ من الأدب المبدع نفسه ، بوصفه كائن اجتماعي له مباحثه وقبسه ومثله وأخلاقه ، يسأل له كونهه ووجهه الأيديولوجيان . وانطلاقاً من هذه المعاملات المؤثرة يبتق الإبداع .

ولسنا في هذا المجال من جهة الإبداع الإنساني القسري ، بمعنى المطالبة للمعرفات الغنية للأغراض الأيديولوجية . ذلك أن العملية أيضاً أن تكون غريبة سبعة أولاً يتكون . ذلك لأن الملتازة في إخضاع الأدب للأطلورية ينشأ عنها أولاً لا يسو إلى درجة الإبداع ،

الوقت نفسه : « يقول ماركس إن الأطلورية تخفي مصلحة طبقية » ويعمل قوله هذا استناداً إلى تطور التاريخ . يقول نيتشه إن القيم الثقافية أوهام ابتدعها المستضعفون لتخفي عنهم ضد الأسياء ، ويعمل قوله هذا استناداً إلى قانون الحياة . ويقول فرويد إن إنتاجات العقل هي تبريرات خلقها الإنسان لتخفي عندها لمصلحة طبع الرغبة الجارية ، ويعمل قوله استناداً إلى طبيعة الإنسان الحيوانية . ومن الواضح أن هذه الأقوال تخفي عن بنية مشتركة : إن الأفكار وموز لا تحمل حقيقتها فيها ، بل تستر حقيقة باطنية ؛ وهي في هذا الستر ذاته تسمى إليها ، ويتأويل ذلك الإهماء تكشف عن الحقيقة المستورة»^(٢٠) .

تري هل نستطيع الجزم - بعد هذا - بأن هناك ما نسميه ما وراثيات الأطلورية ؟ يثبت هذا تعليق الأستاذ عبد السلام بنهد العالم على هذه الفقرة : « إن الأفكار رموز لا تحمل حقيقتها فيها ، بل تستر حقيقة باطنية ؛ وفي هذا الستر ذاته تسمى إليها » ، حيث يقول : « إن هذا النص يوحد بين الظهور والاختفاء ؛ بين الظاهر والباطن ؛ ليخفي على كل ثنائية ، وليؤسس نظرية في التأويل ، فيفصل عن منطق الذاتية ، وغلب الأطلورية » . وهو في حديثه عن الشطر الثاني من النص : « ويتأويل ذلك الإهماء تكشف عن الحقيقة المستورة » يقول : « أما النص الآخر فهو يلعب على الفصل بين الظاهر والباطن ؛ بين الوجود والقيمة ؛ بين الحقيقة والحلم . لهذا فهو يصلح بين ماركس وميجيل ، وغلب بنيتشه وفرويد داخل تاريخ الميثانيقا ، وفي عصر ما قبل الأيديولوجيا»^(٢١) .

وإذا نحن وأصلنا الحديث عن تعريفات الأطلورية ، وما عرفته من أنماط التفسير ، والتماثيل ، والشرح ، والتبيين ، لاحظنا أن كارل ماهايم في كتابه « الأيديولوجيا والطوباوية » يحاول تجاوز المفهوم الماركسي ، بل النظرة الماركسية ، التي سمع إلى توحيد مفهوم الأطلورية : الخاص والكل ، ففضلاً عن إيراز دور (للكتابة الطبقية) و (للمصالح الطبقية) ، وأثر ذلك كله في التفكير البشري . فخلد قال : « تثير الماركسية مشكلة الأيديولوجية من حيث هي (نسج من الأكاذيب) ، وما يلتبس بها من (الحرية والضموض) و (الأوهام والأشباح) ، ونسبي لإسالة اللكم عنها وكشفها . غير أن الماركسية لا تتعمق بل محاولة لتفسير التاريخ في هذه اللقطة ، بل تقتصر على تلك التفسيرات التي تخبر عن وجهة نظر انهم فحسب . فهي لم تصنف كل نموذج للفكر وتطلق عليه اسم الأيديولوجيا ، بل تقتصر على تلك الطبقات الاجتماعية التي هي في أشد الحاجة إلى الاختفاء وراء أتمنة سميكة ، والتي هي - بحكم وضعيتها التاريخية والاجتماعية - غير قادرة على أن تدرك ، وسوف لا تدرك ، نظام العلاقات والروابط الحقيقية كما يتبدل في الواقع ؛ إنها تقع بالقصور ضحية لتلك الحيريات الخادعة»^(٢٢) .

وننتهي مع ما نأهيم إلى حد تالي ، يُختصر فيه مفهوم الأطلورية ، فيزق ، ويفكك إلى مفهومين : جزئي وكل ، ليس لغاية إنقاذ ، بل لغاية قضاء عام على مفهوم الأطلورية ، كمفهوم انتقالي ، تقام على أنقاضه أسس سوسيولوجيا المعرفة ... بل نحلى انفصال عناصر الأطلورية ، فاصبحت للأساطير علوم ، وأصبح علم الإنسان ، الأنثروبولوجيا ، وعلم الاجتماع ، ودراسة الطبقات الاجتماعية ،

وأحلام ، وهواجس ، وجنون . إن ليلة ذات نجوم وهطية ونهر ، أو حزنًا مفاجئًا ، هل هذا مجرد أيديولوجية ؟ إن صرخة عالية تسبب لك الاضطراب ، ولقاء بفهم التبارك في الحلم ، أو موت طفل ، أو إشارة صباح ، أو رغبة للهجوم وسط الريح ، أو جوعًا كالحا بكشر وسط اللخب يجهلكم تركيز من نقشة في إن كل ذلك لا يمكن أن يمين أو يحل أو يفهم أيديولوجية^(١٥) .

ولذا كنا نتفق مع الناقد فرانس هولمان في أنه « غير كاف أن يجري تقييم محتوى العمل الأدبي انطلاقًا من الأيديولوجية فقط » ، فكيف يمكننا أن نتفق معه في بقية النص ؟ ولقد انطلقنا من تعريفات عدة ، وآراء متشعبة ، بنية تقرب مدلول الأدلوجة وتجليده .

فمن فرانس هولمان سقط عن قصد أو عن غير قصد في منزل فيه إغفالًا للحافظ النفسي ولقد رأينا هذا عند فرويد ، لأننا عندما نقرأ مثل هذا الكلام الذي يحاول إقامة التمييز المقتضى بين الأدب والأدلوجة ، لا نملك أننتسنا من طرح هذا السؤال : كيف يتجسد الأدب إذا ما أفرغ من معناه الأيديولوجي ؟ بل ما دوره في الحياة حين يصبح كتابة بيضاء ؟

إن ما يشرى النص من هواجس ، ومن قنوط وكآبة ، بل حتى ما نراه في الطبيعة ، فتستحسنه أو تستبجيه ، ليس مرد كل هذا إلى تكوين الإنسان النص والفكرولوجي ؟ وسين نتحدث عن هذا ، إلا يعني ذلك أننا نطرق مفهومًا أيديولوجيًا ؟

وأجد في المقال نفسه أن الناقد فرانس هولمان يعلم أو يبص ويخطو ما ذهب إليه ، وأنه لم يمتدرك قائلًا : « وأرجو ألا يساء فهمي ، فانا لا أهيئ إلى الانكماش من دور الأيديولوجيا وأهميتها في الاتصال الضروري السلسلي » ، بل بالعكس ، أريد أن أخبر عن هذا المفهوم بدقة ، وأصونه من الإغراق فيما لا حدود له . ومن الطبيعي أن للمشاعر أيضًا حياتها الأيديولوجية ، كما يستطيع الشعور القوي من ناحية أن يتشاعى ما هو أيديولوجي . هذا ما أعرفه من غيري الذاتية ، ولكن بمرغم هذه الشمولية الواسعة ، والانتلاصم ، لأن الأيديولوجية والأدب — حسب رأيي — ليسا متجانسين في الطاء ، ولا ينفذ أحدهما إلى جانب الآخر^(١٦) .

أعتقد أن الكاتب — بعد هذا الاستدراك — لم يستطع اتخاذ موقف بصرى، ومزته ، ملدام قد لجأ إلى تجميل اعتراف من خلاله بقيمة العمل الأيديولوجي ، ثم صرح بأن الأيديولوجية والأدب ليسا متجانسين في الطاء ، ولا ينفذ أحدهما إلى جانب الآخر^(١٧) . ولما هذا مغالطة وتناقض .

وما رأيانه في هذا النص يغلب ويغشى على كتابات شقي ، وخاصة في مجال النظرية النقدية ، بل يمكننا أن نلصق ذلك جليًا حين نسلق مبدعًا ما عن قضية المفرد والضمون في إنتاجه . إنه سرعان ما يتغلب ، ويمتلكه ضيق وانفعال ، ولكنه انهم في عرضه وكرايته .

والسألة بسيطة للغاية ، ولا تتطلب كبير عتله لإجراج . لكن بعض المبدعين ، وعن أو من غيرهم ، يخفون أن يوصم نتاجهم بالمطابقة والتفريية ، بل أن يصف ضمن تصانيف الوسط والإرشاد .

وقليل هم الذين يصرحون بكل جرأة أدبية بأن ما يكتبون

بل يتخضع لدرجات التنظير السياسية الدجالية ، وتقلصت الفئات الحزبية الضيقة . ومن هذه الزاوية على وجه التحديد كانت الجناية على الأدب . لكن ما نريده يختلف هذا ، فمن نصر على تزواج الأدب والأدلوجة ، ونبارك علاقاتها ، على أساس أنها أمر لا مناص منه ، في حكم الضوية الإبداعية وشرعيتها ، التي تعمل تلاصم النص والفكر تلاصحا عضوًا عجمانيًا ، لا يتألى على التلوق والفهم ، ولا يشير الإحساس بالانفصام والتناثر ، بمعنى أن يبقى التصديق الشعري قلبيًا في القصيدة ، والروح القصصية جليًا في القصة ، والتشكيل المسرحي مبدئيًا في المسرحية ، يرغم المثلث المفرد للشعب بالأدلوجة . ووعيا منا بأن ليس كل الناس قادرين على التعبير الفني ، وإلا أسس الجميع أدباء ، كما ليس كل المبرزين فنيًا وأعين بجوهري نسلهم التصويري ، فإنا نسلم بأنه تبقى هناك جملة من الأدباء ، تتمتع بمصاديق التعبير الفني الواسع . وغولاه وسديم يكون التعبير من خلال متعلقات أيديولوجية صرف ونوعية . أما غيرهم وإن عبروا ، وإن خالطت تصويرهم مفهوم أيديولوجي ، فله يبقى حبس وصهم الضيق المنحوق بإشكالات مجتمعاتهم الخاصة ، ومجتمهم المرى بعملة .

إن عصر الرهي يشكل بؤرة الاهتمام عند الحديث عن علاقة الأدلوجة بالأدب . ولقد يطرئ علينا من يرى أن جميع الأدباء يصرون على وهي شام ما يكتبون وحول ما يكتبون . لكن هذا لا يمتنا من أن نوسع أن الرهي الذي نلفه ، ليس هو ذلك الرهي الزائف ، الذي يصعب تدليسًا ونفقا وتزيكية للأوضاع الملهتة ، ويجارة للأحداث ، واستبائا لفضي الحال . الرهي الذي نلفه أجل وأعمق ، وأكبر وأشمل ، وأهم وأوسع ... إنه وهي يشد التغيير : تغير الماحك المصنفة ، واستصصال شألة الظلم والاحتكار ، والاستقلال والمصرية ، والتقليص الفعل من التفرار الطيفية ، وفتح المجال لتكافؤ الفرص في مختلف المجالات .

إن هذا الرهي لا يمكن أن يفرز — أدبيًا — إلا أدلوجة ثورية . وإن التصام هذه الأدلوجة بمناسر التعبير الأخرى ليس إلا تصراً عظيماً يتحقق في دنيا الإبداع الفني وفق مبدأ الضوية ، والسجية للطفلة ، ومن ثم فهو عملية إجهاض ممتوية كبرى للذين يحاولون إشاعة فكرة خلو الأدب من كل متعلق أيديولوجي ، بدوي أن هذا الأمر يفسد الأدب ويغشى عليه . وهم بذلك يحاولون جاحدين ، من متعلق بورجوازي متعفن ، إفرار الأدب من محوره .

ولقد ناعض أيديولوجية الأدب ، أو فكرة اشتمال الأدب على أدلوجة ، فلقد من مختلف الاتجاهات ، حتى من للمسكر الاشتراكي نفسه .

يقول الناقد فرانس هولمان من للكتا الديمقراطية في مقال تحت عنوان : الأدب والتعددية ، ما يلي : « يدلو في غير كاف أن يجري تقييم محتوى العمل الأدبي انطلاقًا من الأيديولوجية فقط » ، إن الأدب لا يتنفع في الأيديولوجية فقط ، لأن الإنسان لا يتنفع في الأيديولوجية فقط ، إن الإنسان — هذا الكائن المعجب — ليس مجرد كائن اجتماعي ، وإنما هو ميم من قبل للجنح ومن قبل الطبيعة معاً . وهذا تناقض ، ولكنه وسعة لا تنصمم عراها . والإنسان بكمله يتكون في عدة هذا التناقض فقط ، هذا الإنسان بجميع ما لديه من رغبة ، وسعادة ، وطالب ، وآلام ، وفرح ، وخوف ، وأشواق ،

لقد سبق التطرق إلى قولة فرانس هوفمان ، وقلنا بأنه لا يمكن تقسيم العمل الإبداعي انطلاقا من مقاييم أدلوجية فقط . وهنا نزيد إصرارا ونقول : إن مسألة النقد وتعاملها الأدلوجي أسامت إلى الأدب في مختلف العصور ، بل أضربت بها غير مرة ، فلما كما أضربت الأدلوجية المعربها بطريقة غير خفية ولا عفوية بالإبداع والفن . ولناخذ مثلا من الأدلوجية للماركسية ، ونسجع لأنفسنا أن نسحب على كل ما حرفة الإنسانية من أدلوجيات متصارف عليها . فمثلا نجد أن النظرية الماركسية : « تغلفي عليها الروح الدوغماتية التي تميز وتؤمن بأن كل ماهو بروتيتاري فهو صادق ، وكل ما هو بورجوازي فهو خاطيء » . ولا يهنا أن هذه النظرية انتقلت حتى من الماركسيين أنفسهم ، كما ذهب إلى ذلك كارل ما هاجم ، الذي يقول : « ليست الأيديولوجيا البورجوازية ، ولا الأيديولوجيا البروليتارية ، بصلافة أو كاذبة » ، فكلاهما « تطلع » من التطلعات النظرية ^(١٨) .

أقول إن هذا لا يهنا ؛ ولكن النظرية الماركسية في دوطماتها تطرح إشكالات في النقد الأدبي والفني . لقد أجاد الأستاذ المرحوم صلاح عبد الصبور حين فحصها وفق رؤية النقاد الماركسيين الحرفيين ، إذ قال : « ولعل للفني الواضخ لذلك هو أن هذا العمل الفني — شأنه شأن كل مظهر للحياة المادية — يفضي لمصورة المجتمع » ، فإذا كان المجتمع بورجوازي فلن يتبع إلا فنا معبرا من المجتمع الراسمي ؛ والفن إذن لا حاجة إليه حين تزول الطبقات ، ولا قيمة لفنائه ، وإذا القيمة الرئيسية هي للأشكال التي يبرر عنها ، والذي مفسدته حل استتلاف الحركة التاريخية للمجتمع نحو الثورة العمالية والمجتمع اللابيطي ^(١٩) .

إن مثل هذه الأفكار تجعل من روح الأدب والفن نسيا منسيا ، وآلة معطلة . ومن ثم يلاحظ بورجوي جازوي أيام ثركس — على ما لحصه عبد الصبور — مايلي : « إن هذه القولة لا تميز اهتماما إلى الاستقلالية النسبية للأبنية الفوقية » ^(٢٠) .

وهو يواجه القولة السابقة بكل جرأة : « إن هذه المحاكمة لكثلي بالا إلى الاستقلال النسبي للأبنية الفوقية ، وتؤدي إلى الاعتقاد بأن نظاما اقتصاديا وسياسيا متطبا لا يمكن أن يتبع إلا آثارا فنية متطبة . حل أن هذا ليس صحيحا ، حتى في الفلسفة . إن عصر الضخ الراسمي نفسه قد شهد آثارا عظيمة علينا أن نتعلم منها . وماركسيتا نفسها مستغرة إذا نحن فكرنا أن « هوسرل » و« هيدجر » و« فرويد » و« باشلار » و« لفي سترابوس » مثلا لم يكن لهم وجود بل إن هذا أكثر وضوحا في الفن ؛ فإن عصر انحطاط الراسمالية ونفسخ الإمبريالية قد شهد ازدهار « اللابيطية » و« سيزان » و« فان جوخ » و« التشكيبية » و« الضواري » ، كما شهد في الأدب آثارا رائعة منذ فكلكا حتى كولونج ^(٢١) .

والذي يثير اهتماما بالغا في قضية فصل الإبداع عن الأيديولوجيا ، هو ما انتهى إليه تفكير بعض المفكرين الماركسيين ، إذ أصبحوا يعلنون خروجهم على النظرية الماركسية باعتقادهم فكرا جديدا ، أو على بصورا جليدا لما كانوا يبتونوه من فكر . إن دعوى « لوى التومير » هي عزل النسق الفكري باسم الحقيقة العلمية عن واقع المجتمع وتاريخه ^(٢٢) ، مع أن القولة الأساسية التي تقوم عليها الماركسية هي اعتقاد ماركس أن المفكرين السليقين عليه قد فسروا العالم ، في حين أن هو ومعاينه

ويسطرون هو لن حامل لعني . ولست أخذ الأمر على هوانته ، بل أتبعه بالشاهد :

في استجواب خاص أجرته مجلة النقد الأدبي (فصول) ^(٢٣) مع بعض فاضلينا العرب ، ورد هذا السؤال : (٥ : أ)

(٥) ما الذي يهيف القصة القصيرة عندك إلى توصيله إلى القارئ ؟

(أ) هل يتم في كل قصة قصيرة كتبها بأن يكون لها مغزى بالنسبة إلى الأوضاع الاجتماعية للمعاصرة ؟

فلتستمن جيدا في نوحية الأدبوية ، لتبين القصور من الأدلوجية . الفاضل إبراهيم أصلان يقول : « لم يكن لدى أيديا فكر واضح أودت أن أوصله إلى أحد ، ولكن كان لدى ما أودت لهذا « الأحد » أن يراه » ص ٢٥٩ . وهو في الإجابة عن السؤال الثامن ، الذي يخص المغزى ، قال : « لم أهتم بذلك في أي قصة من قصصى ، بل إنني أستبعد كل شبهة حوله حتى لو جاءت عفرا . . . والكتابة تكاد أن تكون في بداية الأمر بحثا عن المغزى » ص ٢٦٠ .

أما أخيري شالي فيقول عن المغزى : « لا أهتم عادة بما تسمونه المغزى : إن القصة القصيرة بالنسبة لي ككائن حتى يهتريق ويتلبس ، فأحاول نسخه . . . وربما كان مفهومي للقصة — وهو متواضع — يختلف من وجهة النظر التي تقول بمسألة للمغزى هذه » ص ٢٧٤ .

ويقول سليمان فياض عن المغزى أيضا : « أنا لا أنصح الهدف أو المغزى نصب هي ثم أختار له تجربة وحسنا وشخصيات : وذلك ما يفعله نجيب محفوظ في السنوات العشرين الأخيرة ، وما يفعله كاتب المسرح عادة ليجسد مفهولا فكريا في مسرحية أو قصة » . أنا أسيا في عالم له وقائمه وأحلامه ، ويثير في نفسي هذه الحياة لمجارب بالملات ، أتموزها كلها ككاتب ، وأختار منها تجربة أقدو أنها أكثر جوهرية ، وأحاول قصها » ص ٢٧٧ .

أما يوسف إدريس فيقول : « لو كتبت قصة ذات مغزى يضمنو الغضب . . . إنني أصيب نفسي بالكامل في القصة . فإذا كان لكلك النفس مغزى فليستخرجه النقاد أو القاري . . . ولكن هذا لا ينبغي وجود ما أسميه الدافع المباشر ؛ قد يكون السبب الذي دفعني إلى الكتابة متأفها ، وقد تتناول القصة ذاتها قضية تفوق أبعثها السبب الذي استغرق في بداية الأمر ؛ لكن هناك دافعا سبب مباشر يكون بمثابة المحرك أو الدافع » ص ٣٠٧ .

لست أدري لماذا جاءت هذه الآراء خبيولا ولم تلت وانسحة وصارمة فلما كما فعل بقية المشاركين في الاستجواب وهم كثيرون . ويمحيط منهم قول عبد الرحمن مجيد الربيعي : « إنني أكتب القصة لأطرح من خلالها موقفى السياسي والاجتماعي ، أي أنني كاتب ذو قضية ، وأن رسيلتي الناجمة في التعبير عنها هي هذا الفن الصادق ؛ القصة القصيرة » ص ٢٨٢ .

ألا ما أجل الموضوع والبساطة بغير معاطلة ولا انتها ١١

عموما لا يمكن فصل الأدب عن مغفونه الألدجي إلا كما تفصل الروح عن الجسد . فإين كان هذا من حيث الإبداع ، فسلذا عن النقد ؟

بأن عملية الإبداع الفني نبيلة وخالصة ، فلذا نؤمن بأنها وافية وهادفة . فالفن بدون غاية معدة ، كأي رسالة بدون عنوان ، مألما الإهمال . والدعوة الصالبة ليست في فصل النسق الألوجي عن النص ، ولكن في تأكيد تكاملها وتجانسها ، على ألا يكون أحدهما على حساب الآخر . وهي عملية صعبة ولا شك ، ولكن ذلك ما ينبغي أن يكون .

وحق تعطي البديل ، وتقف في وجه دهاء تغريب الفن والإبداع بفصله عن منطق الألوجي ، وحق لا يجني النقد الألوجي — بتصفية — فيحكم على النص ما ليس منه ، أو يؤوله حسب ما يريته ويريد ، وحق لا يتكرر عهد متالين ، ومقتشه للفن والأدب . زادنوف^{٢٠} — لا يد من تجلبد سمات الألوجية التي إن مزجت الأدب أو النقد أفادتها وأحيتها ، وضمت لها الاستمرار . وهذه الألوجية لانراها وليدة للقاهم الحزبية الضيقة ، ولا نتيجة الجدل العظيم بين النظريات الفلسفية الحالية .

إن الألوجية التي نشدها ، هي تلك التي تستطيع أن تكون تصورا علما للإنسان والكون ، في أبعادها القصوى للمكانة ؛ لأنها ستكون : شاملة ، وواسعة ، وعميقة ، ومرنة ، وسمحة . وإذا نحن انطلقنا من هذا المفهوم ، فلذا نستفيد من النظرات كثيرا من الألوجمات التي لا تنفي بالمطلوب ، وهل رأسها أدلوجيات الأحزاب المتهرة ، الضعيرة النظر ، والمبنية على الصلحية ، والانتهازية ، والتسلط على الشعب وممتلكاته .

• زادنوف : نكل بالأدباء والشعنين في عهد ستالين ، وأبرر انتهم .

ليغيروه . إن « التوسيع » يرفض ربط الفكر الماركسي بالتاريخ ، ويريد إزاحة نسق منطقي في قلب الخطاب أو النظرية الماركسية ، بحيث تكسب قيمتها من ذاتها ، وتثبت فيها (الحقيقة) من ترابط النسق ومنطقية الذاتية^(٢١) . ويدعم هذا ما ذهب إليه ميشيل فوكو^(٢٢) Foucault في (أركيولوجيا المعرفة) L'archeologie du savoir وكذلك الشكائين السروس ، الذين عملوا إلى فصل المضمون عن الشكل لعزل المنطوق الأيديولوجي عن كل عمل فني . بل ماذا أقول حين أجد جان پول سارتر J. Paul Sartre . لا ينطلق من المفهوم نفسه ، حين يؤمن بأن لغة النثر حالة للمضمون والمحتوى ، وأن قيمتها فيها تحمله من أفكار للتخاطب ؛ ولغة الشعر قيمتها ذاتية ، وهي — عنده — مجردة من المعنى وه للمحتوى ؛ « لأنها لا تعيد إلى توصيل معان ومضامين ، بقدر ما تشكل هي ذاتها من تعبير فني ، يقوم على التوزيع الصوتي والموسيقى ، والقدرات التصويرية ، الصورية أو المادية ، أو الإجماعات الكلمة الهائلة ، التي يمكن أن تصجرها الصور الشعرية ، في اختلافها وتلاوها ، أو في تمارسها وتناقلها »^(٢٣) .

بعد هذا لا عجب فيها ذهب إليه رواد النبوية ، حين تقوقعوا حول النص ولغته ، وازدروا كل ماله صلة بالألوجية ، بل جعلوا الألوجية مرادفة للرؤى الزائفة ، وكل من ينطلق من وجهة نظر تركي أسبغية المعنى عن اللغة ، أصبح في تصنيفهم رجسما يبعد إلى إلقاء فكر متجاوز حق^(٢٤) .

إنه هناك على مستوى من الوعى ، تفكير يخلق الجباب للقدس ، والفصل الحاسم بين النص الفني ومنطقه الألوجي . فإن كنا نسلم

المراجع والمواش :

- (١) اقترح المفكر للمرن عبد الله العروى تعريب كلمة ليديولوجيا بكلمة ألوجية ، ج : أداليج ، وإدلاج إدلاجاً كودلج تليدج ؛ وألجرج ، ج : ألجرجون .
- (٢) K. Mannheim الأيديولوجيا والطبوعية Ideologie et utopie .
- (٣) علم نيويورك ١٩٣٦ ص ٧١ .
- (٤) ما الأيديولوجيا ؟ باريز ، جاليمار ١٩٧٦ ص ٦٠ .
- (٥) عبد الله العروى : مفهوم الأيديولوجيا (الألوجية) في المركز الثقافي الدار البيضاء / ١٩٨٠ ص ٥ .
- (٥) مجلة للضرع وللشعرية ؛ العدد الأول ، السنة الأولى ، دار النشر المغربية - ص ٣٩ .
- (٦) المرجع نفسه ص ٣٢ .
- (٧) المرجع نفسه ص ٣٣ .
- (٨) عبد الله العروى : مفهوم الأيديولوجيا ؛ ص ٤٢ — ٤٣ .
- (٩) مجلة أقلام (المغربية) ، العدد ٦/٥ لسنة ١٩٨٠/١٥ ص ١٣ .
- (١٠) الأيديولوجيا والطبوعية ص ٣٣١ — ٣٣٢ .
- (١١) الأقلام (المغربية) ، العدد ٧ لسنة ١٩٨٠ ص ١٥٩ .
- (١٢) الأقلام (المغربية) ، العدد ٧ لسنة ١٩٨٠ ص ١٦٠ .
- (١٣) أقلام (المغربية) ؛ العدد ٧ — ١٩٧٨ ص ٥٤ .
- (١٤) يحصى اسم ثلاث حوالى عشرة تعريفات خطفة للأيديولوجيا منتزعة في كتاب

- (١٩) صلاح عبد الصبور : حواشي في الشعر . دار القرا ، بيروت لبنان - ص ٨٠ .
(٢٠) كالفن والأدب ، والفلسفة . . . الخ .
(٢١) صلاح عبد الصبور : حواشي في الشعر .
(٢٢) Louis Althusser J. Ranciere, P. Macherey: Lire le capital, Paris, Maspero 1965, tome I p. 85
(٢٣) محمد حل الكردى : النقد البنيوي بين الإيديولوجيا والنقدية . حصول ، المجلد الرابع ، العدد الأول ١٩٨٣ ص ١٤٣ - ١٤٤ .
(٢٤) Michel Foucault: L'archéologie du savoir, Paris. Gallimard 1969.
الأركيولوجيا : درس الآثار الجملدة المتداخلة ، والأشياء التي هي من بينها للماضى
(٢٥) المرجع رقم (٢٣) ص ١٤٩
(٢٦) نفسه ص ١٤٩

- واحد لأوكسبر (دفاعا عن مركزس) : الأيديولوجيا غير واحة بلحاتها ص ٦٦ ، وهي نقضها إلى للحيا ، مصالح ، غير معرفة ، ص ٦٦ ، وهي ما هو مستلب ومضلل ص ٧١ ، وهي تماثل للثابة ص ١٧١ ، وهي تصنع كالترفيف انطلاقا من التجريد ص ٩٤ - ٩٥ ، وهي تشير إلى الواقع دون أن تقدم وسيلة معرفته ص ٢٢٩ ، وهي نسق من التمثلات ص ٢٣٨ ، وهي وهي مغلوطة ص ٢٤٧ . وهي نسق ضروري لكل مجتمع ص ٢٤٧ . أما خليل في بحثه ، الثقافة . . الأيديولوجيا ، فيورد أحد عشر ترميضا مختلفا للأيديولوجيا ، كل تعريف منها يبرز إحدى وثلاث الأيديولوجيا . أما جان بياشار في وسا الأيديولوجيا ، فيورد خمس وثلاث أسسمة للأيديولوجيا .
(١٥) الأكلام (العراقية) ، عدد ١١/١٩٨٠ ، ص ٣٣٩ (ثلاث مقالات من ألمانيا الديمقراطية) .
(١٦) الأكلام (العراقية) ، نفسه .
(١٧) قصور ، المجلد الثاني ، العدد الرابع ، ١٩٨٧ - ص ٢٥٨
(١٨) Riaron: La sociologie allemande contemporaine. p. 67. P.U.F
Paris, Maspero 1965, Tome I, p. 85

بين الفلسفة والنقد

الماركسيّة والالتزام

رمضان الصباغ

(أ) معنى الالتزام ومعناه :

تعد فكرة الالتزام نقطة ارتكاز للمفاهيم الماركسية في الجمال ، إذ تربط الماركسية بين الفن والمجتمع ، مؤسسة ذلك الربط على نظرية الاتمكس *reification* ، وهي لا تفرق هنا بين فن وآخر . وكما صرح هنري لوفاتر عن ذلك ، فإن الفن ليس أيديولوجيا ، ولكن وله علاقات مع الأيديولوجيا . إن له معنى أيديولوجيا (يتراوح في حظه من الوضوح وفي كونه سلبيا عن وجهي) ^(١) . للكاتب ، أو الفنان ، إما صير من وضع اجتماعي وموقف تاريخي محددين ، وليس صراع الطبقات هو المبدع الحلاق ، بل إن المبدع الحلاق هو البحث عن تعبير صحيح عن العلاقات الاجتماعية جميعها القائمة على قاعدة معينة ^(٢) ، وصراع الطبقات يؤلف جزءاً جوهرياً من هذه العلاقات ، ويعد كذلك وجها أساسيا من وجوه الموقف التاريخي .

والماركسية ترى أن الكاتب مطالب بالوقوف في صف التقدم ، أو بحسب التمييز للماركسي في صف الطبقة الصاعدة ، وأن الفنان الحقيقي هو الذي يطلع المجتمع إلى التغيير . وترى أن الفن وسيلة للسيطرة على الواقع ؛ ومن ثم فإنه يلعب دوراً في التطور الإنساني المتكامل الشامل ^(٣) . وهدف الفن العظيم هو تقديم صورة للواقع يتحل فيها التناقض بين المظهر والواقع ، الجزئي والعام ، المباشر والتصورى .. الخ ؛ حتى إن الشبيخين ليصبحان في تكامل تلقائي في الانطباع المباشر للعمل الفني ^(٤) .

فالكاتب والفنان ليسا مطلقين في فراغ للمجتمع الطبيعي ، بل هما متبديان بالضرورة إلى طبقة اجتماعية محددة — برهم قدرة الكاتب على تجاوز وضعه وكذلك الفنان — ولذا فإنها غير محايدتين ، بل يتحاذان إلى أفكار ومصالح محددة ؛ وولغا لذلك ، فهما — بالضرورة — يلتزمان بمواقف محددة تتج من الأيديولوجيا التي يلتزم كل منهما بها .

وقد حدد الكاتب الماركسي ديوتست ليشرة معنى الالتزام بقوله :

وليس معنى الالتزام أنه ينحى على الفنان أن يتخلل ما يحله عليه اللوق السائد ، وأن يكتب أو يرسم ، أو يؤلف ولغا لرسم وهم كذا ، أو كذا ، وإنما تسليمه بأنه لا يعمل في فراغ ، وأنه في آخر الأمر يلتزم بالمجتمع . وكثيراً ما يحدث كما لوضح دماياكوفسكي، منذ أمد طويل ، ألا يكون هذا الالتزام الاجتماعي العام متفقاً مع التزام واضح بمؤسسة اجتماعية معينة ، وليس من الضروري أن يفهم كل الناس العمل الفني ويقروه منذ البداية . فليست وظيفة الفن أن يدخل الأبواب المقفولة ، بل أن يفتح الأبواب المغلقة ^(٥) .

وإذا كان دماياكوفسكي لم يفرس على الفن أن يفتح مؤسسة معينة ، فإنه يرى أن هناك بالإضافة إلى الألوان الزيتية

وأيام اللوحات مسائل سياسية محددة^(١٢)؛ فالكتاب والفنان مشدودون بحكم أوضاعهم الاجتماعية ومواقفهم الأيديولوجية، إلى المشاركة في المسائل السياسية. وحين قال توماس مان *Thomas Mann* إن السياسة هي عمل كل إنسان، فإن الملاحظة الضمنية في ذلك، هي أن الكتاب عام ١٩٣٠ لم يستطيعوا أن ينسحبوا إلى البرج المأجور وأن يرفضوا الاشتراك في القوراء الاجتماعي في ذلك الوقت^(١٣). لهذا كان على العسكريين أن يتحسروا غمار الحرب، فإن الكلمة — الظلة كانت هي مبرر الكتاب.

معينة، وله موقف من كل ما يدور في المجتمع، وليس من الضروري أن يتضح الموقف الفني وضح موقف السياسي. وقد وقع المفكرون السوفيت في هذا الخطأ — خطأ الدمج بين الفن والسياسة — بخاصة من تيما «زدانوف».

وقد رأى السوفيت أن الالتزام بما هو مقولة علمية *scientific category* لاصلة له بالمرّة بالذاتية، فهو يتطلب وتحليلاً موضوعياً للواقع^(١٤) — على حد قول «لينين».

وقد كان لفترة الحكم الستالينية أثر بالغ في المفاهيم الجمالية؛ فقد أعلن في المؤتمر الأول للكتاب السوفيت عام ١٩٣٤، «أن الفريقين متساويان قد عين كتابنا مهتمين للنفس البشرية»^(١٥). وجاء في المصمم الفلسفي الصغير أن «رجال الفن السوفيت هم مهتمون بالنفس البشرية، يهتمون على تربية العمال بالروح الاشتراكية والحيوية التي لا حد له للحزب الشيوعي والروح الوطنية السوفيتية»^(١٦). وقد انتشرت النظرية السوسيولوجية الفجة *Vulgar Sociology*، وفُضِعَ كتاب السرد، «نتيجة لوقوعهم ضحية تقى الصراع»^(١٧) الذي يحد، وفقاً للمبادئ البنائية، من سمات المجتمع الاشتراكي الذي انتفت فيه الطبقات. ولكن على الرغم من سطوة الستالينية فقد كان في الكتاب من يخرج على المفهوم الستاليني (أو الزداتوني) للأدب؛ فقد كان الكتاب أعضاء الاتحاد البروليتاري الروسي للكتاب، وأعضاء حركة الثقافة البروليتارية، يقيمون فهم لا على المبادئ الماركسية البنائية لانكاس الواقع، بل على المفهوم اللاتقاربي لـ «بوجدانوف Bogdanov»^(١٨) للفن بوصفه نظاماً سيكولوجياً^(١٩).

وقد حاول عدد من الكتاب والفنانين — في المجتمع السوفيتي — إدخال النزعات المعاصرة في الأدب والفن على التصور الماركسي. وقد هاجم هؤلاء الكتاب الكتاب الرسامين، أو الأكثر تحسكاً بالنظرية السوسيولوجية. فقد كتب وتشكو:

وهذا هو.ف. لاشكين *V. Lashkin*، واحد من نقاد المجلة^(٢٠)، يزعم أن علينا أن نحكم على العمل الأدبي والحيوية التي يصورها (مثل أساس شهادة الكتاب وحدها)، ويرى الكتاب أن هذا من (أجندات علم الجمال المأجور، وأعضاء حركة الثقافة البروليتارية، يقيمون فهم للمعنى (الدوغماتي *Dogmatic*)^(٢١)).

وكانت أشد الانتقادات جداسمت من «تروتسكي»، أحد الأعضاء البارزين في الثورة البلشفية، ورفيق «لينين» الذي شكل معارضة قوية للاستالينية كلفته الثغرى ثم الإغتيال، وكان الفن أحد مجالات معارضته. وقد اتصل بالسياسية، وكتب عن الفن في عدستين: أنه سوف يدخل التاريخ بوصفه تعبيراً حاداً عن الشعور العميق لثورة

وإذا كان «فيشر» وماياكوفسكي وآخرون، يرون أن الفنان لا يعمل وفق مرسوم أو تعاماً مؤسسة معينة، فإن هذا ليس هو رأي الماركسيين كافة؛ فقد أوضح لينين *Lenin* في مقال (التعليم الحزبي والأدب الحزبي *Party Organization and Party Literature*): «أن ظروف الثورة البروجازية الديمقراطية تتطلب من الطبقة العاملة وعسكياً صياغة جليلة لواقعها، ليس في قضائها السياسة فحسب، بل في مجال الفن كذلك»^(٢٢). وقد رأى «تشكو» أن الاضطرار إلى الالتزام الحزبي لا يكون إلا فناناً *Mask* لا تميز من نوع آخر^(٢٣)، أي وبالفكر البروجازية، التي لا تميز عن الوضع الثوري؛ بل تميز عن موقف متخلف تجاه الأحداث والواقع؛ فالأدب بالحرب، وبالشعب هو السلي ودفع مشكلة البطل الإيجابي *positive hero* إلى الصدورة^(٢٤).

ولكن إذا كان الفن ملتزماً بالحزب البروليتاري، جاسماً من الواقعية الاشتراكية فاقصدته الأساسية، ومرتكزه الجمالي، ونظراً إلى خروج الكتاب على هذا بوصفه حيواناً للأدب والفن؛ فهل يمكن أن يكون الفنان الذي يتبع هذا النهج صادقاً؟

يرى «تشكو» رداً على هذا، أنه: «في حديث «لينين» عن عمل الفنان والكتاب، نراه يوجه الانتقاد إلى قوة المواقف التي يصورها في العمل الفني والأدبي، وإلى صدقيها. فقد أثار اهتمامه الأهم العنيفة التي وجهها «دوبو تولستوي»^(٢٥) *to Tolstoy*، إلى الأوتوقراطية والكنيسة، وفضحه الدائم للرأسمالية المشحون بأهمق للمشاعر والسطخ التام. وهكذا فإن تفسير لينين في الالتزام على أنه لا يعدو أن يكون مقولة فلسفية تغض الطرف عن الطبيعة الاجتماعية للأدب والفن والأصالة في موهبة الفنان، وهو الشيء الذي سألنا نواجهه في صفحاتنا، يمثل إغفارا لهذا المفهوم»^(٢٦).

وقد أكد، «جورون فيرمل» الماركسي الفرنسي أنه ينبغي حل الكتاب — بدلا من أن يكتب بيرجا أنبيا سياسيا الأنحاء — أن يفرض في الحياة نفسها، وأن يصور بوسائله الفنية ما يراه^(٢٧). وعلى الرغم من هذا، فإن رأى كل من «تشكو» و«فيرمل» يبدو لصيقاً بصيغة الإلزام أكثر منه بالالتزام الحزبي؛ فإن يكون الكتاب مضطراً إلى الالتزام بالحزب ولا عداً خاتماً للحزب والفن نعماً، وفي الوقت نفسه أن يبدو كما لو كان مريداً لواقع، فإن ذلك يميز عن تناقض جلي؛ وإن كان «التمييز بين الأدب السياسي والدعاية (البروليتاريات)» يعدّ مقبلاً إلى أبعد حد، ويتوقف على مقدرة الكاتب على التمييز بين وعيه الاجتماعي وما يلزم به نفسه في فنه^(٢٨). وكما يرى «فريديك يرسون» فإن هذا التمييز ليس هو المعيار الذي يحكم به على الأدباء أو الفنان؛ ذلك أنه ينبغي أن نصل لفئة الفن عن لفئة السياسة. وإذا كان الفنان يعيش بالضرورة في عصر معين، ويمرّ عن آمال وأفكار.

الشعر باللغة الشائعة، فإتينا نجدهما أكثر إقصاءة وتحجلاً وتبركاً وسحراً، والحال، في حياتنا الاجتماعية أن نجد العوامل التي تعمل على تحييزنا الإنسان اقتصادياً واجتماعياً وتقنياً تغدو الاختلافات الفردية إلى حد كبير. وإذا ذلك فإن العمليات العقلية للحياة الواعية توشى باختلافات كثيرة بين الأفراد، وهكذا فإن اللغة الشائعة التي تعد متوسطاً لموقعهم موسومة بأكبر حرية في التعبير القرصي، ولكن عندما ننام أو نعلم، ونبتعد عن العالم المادك فإن فرديتنا تصبح ساكنة وتلعب دورها في التبعثات الأساسية والإيهامات الشائعة بيننا، التي تثبط حياتنا الواعية. علنا الحالم أقل فردية وأكثر تنسيقاً من عالم اليقظة. والشعر يمثل نسفاً من عالم الحلم، ولأنه ليس من «Yenta» إذ يقول: «إن هدف الإشباع هو إطالة لحظة التأمل، اللحظة التي فيها ننام ونصحوما، وذلك بإسكاننا بالمشاعر الخالصة للبحر، بيننا نجعلنا نستيقظ بالترنح». فحفظ بنا في تلك الحالة من التسلسل، التي يكون فيها العقل متعللاً من كل الضغوط الإرادية وغير مفيد بالرموز والإشارات»^(٣٠).

و «طوسون» يربط هنا بين الشعر والحلم والسحر والحجبال والتأمل والتسلسل، ويرى أن لغة الشعر تسمو على اللغة اليومية الشائعة التي تتحول فيها الكلمات إلى رموز دالة وتنفذ إيهامات بكثرة التداول؛ ذلك لأن الشاعر تزنيه الكلمة التي تتصل من يد إلى يد كأنها قطعة النقد الصغيرة، إلا أنها تسقط فجأة على الأرض محدثة ريتنا، فهي لم تعد قطعة عملة، بل مجرد قطعة معدن، ريتنا يثير في النفس انفعالات دفنت منذ أمد طويل تحت أهواء اللغة للتداول في حيلة كل يوم. إن الكلمة في القصيدة لا يكون لها معناها الموضوعي وحده بل يكون لها إيقاع معنى أعمق، معنى سحري^(٣١). والشعر—د رأى «طوسون» —نوع من الكلام، وإذا أردنا أن ندور أصل الشعر، فإتينا يجب أن ندور أصل الإنسان، لأن الكلام إحدى السمات المميزة للإنسان؛ ولذا يجب أن نعود القهقري، إلى البداية... وحديثاً فإتينا سوف نجد للكلام عند البدائيين يعتمد على الإيقاع والتصوير إلى حد يجعله يشترك مع الشعر في هاتين الخاصيتين. وإذا كان حديثهم شعراً، فقد كان شعرهم سحراً وغناء، كان غناؤهم مصحوباً بالحركات الجسدية، وقد صمم لكي يبعث تغييراً ما في العالم الحاشي، وليفرض الوهم على الواقع^(٣٢). والشعر وثيق الصلة بالبهتين، الكلام والعمل؛ وهما أهم ما يميز الإنسان عن الحيوان؛ ولذا فالشعر وثيق الصلة بالسحر، والحجبال والتأمل، وهو كذلك وثيق الصلة بتغيير العالم؛ أي أن للشعر وظيفة مزدوجة (التأمل — التغيير) .

وإذا كانت لغة الشعر ليست هي اللغة الشائعة اللقوة، فهل معنى هذا أن الشاعر عندما يشحن ألفاظه بالانفعالات يكون وحيداً، منفرداً، منفصلاً عن الناس، متوقفاً داخل ذاته ؟ يجب «طوسون» بأن (الشاعر) يتحدث إلى نفسه فحسب بل لأن يتبعه من الناس كذلك؛ فصراته صرايحهم؛ وهذا كل ما في وسعه أن يفصح عنه، وهذا هو ما يجعله عبقياً. وإذا تكلم من أجلهم فإتينا يفتنى أن يعلم معهم ويعمل ويتأمل أيضاً معهم^(٣٣).

فمخام الشاعر لا يكتب لنفسه، وجب عليه أن يتواصل مع الآخرين، وأسباب هذا التواصل تكمن في مشاركتهم—ليس بوصفه

العليفة المعاملة. ومع ذلك فإن سجن الفن الشورى في برج بابل لا يمكن أن يستمر إلى الأبد، فليس للحزب الثوري أن يزعم بأنه حال أم مهته الأساسية هي توجيه الفن؛ لأن مهمة هذا الشكل لا يمكن أن تزد إلا على أذهان أنتمتها السلطة—تلك التي يمتنع بها زعماء البيروقراطية في موسكو—إن الفن مثله في ذلك مثل العلم، لا يسهمها تلقى الأوامر، لأن طبيعتها لا تسمح بذلك^(٣٤).

وقد انتقد النقاد السوفيت الحاليون آراء تروتسكي في الفن، إذ كتب ومشتكل على سبيل المثال قاتلا: «وقد اكتشف الكتاب الروس الطبيعة الاستسلامية المعالجة للبيئة في آراء تروتسكي عن تطور الأدب والفن الذي خرج بشعار (ليست مناهج المركزية هي مناهج الفن)، وأرادوا في هذا الشعار محاولة لإبعاد الفن عن المترك الأيديولوجي وإعلان التعايش السلمي في المجال الأيديولوجي؛ وهو أمر لا يفتى في فترة (السياسة الاقتصادية الجديدة NEP) سوى الاستسلام لتغزو العناصر البورجوازية»^(٣٥).

وكان الكاتب النمسي «إرنست فيشر» من نقاد وجهة النظر السوسيولوجية السائدة في الاتحاد السوفيتي. فقد رأى أن «المعقباتيين» الجاهلين من الماركسيين Dogmatic Marxists يرون الأدب والفن كأنهم نوع من صفة الحازنون snail shell، بوصفها نتاجاً لظروف تاريخية واجتماعية محددة، وليس أكثر من ذلك»^(٣٦). وكذلك عارض وجهة النظر السوفيتية الكاتب الهنغاري «جورج لوكاش»؛ فقد كتب قاتلا: «في تعارضنا مع المركزية السوفيتية للبيئة فإن للبيئة التاريخية تين وجود تطور أيديولوجي لا يتحرك بشكل متواز آلى ويحدد من قبل مع النقد الاقتصادي للمجتمع»^(٣٧). وأضاف أنه في العمل الفني يوجد تشبع نحو الموضوعية؛ وهذا التشبع يجب أن يوجد مكثفاً بوضوح وغزير لأن موضوع العمل الفني يجري تنظيمه يوحى على يد الفنان تجاه الفن»^(٣٨).

وقد تصارعت آراء الماركسيين، وتعاثت، عما أوضح أن مفهوم الانتزام، الذي جاءه بوصفه تعبيراً عن الصلافة بين الفن والمجتمع^(٣٩)، لم يكن مفزاه واحداً عند الماركسيين كافة، بل انخلف من واحد إلى آخر، كما تأثر بملافة للبرع عنه بالسلطة أو الحزب. وقد وصل في غالبية الحالات إلى نوع من الإلزام من جهة الحزب أو المؤسسة، والطاعة والخضوع من جانب الفنان والأديب، وفي أحيان أخرى، إلى التعبير عن التصور الإنساني في مناه العلم (كرلى تروتسكي)^(٤٠)، أو الموقف في منتصف الطريق كما فعل المفكرون السوفيت الحاليون، الذين انتقدوا «بلا بوجاوة» و«زاندوليف»، و«السالتيف»، ولكنهم مازالوا يصرون على الانتزام الحزبي.

(ب) الانتزام والشعر :

بالرغم من أن الماركسيين—بصفة عامة—لا يفرقون في تطبيق الانتزام بين فن وآخر؛ إذ تكونون جميعاً جزءاً من البناء القوي، فإتينا نريد أن نقول—على حد ما—موقفهم من الشعر، حتى نصل إلى لب المشكلة.

كتب جورج طوسون George Thomson « قاتلا : « إن وظيفة الشعر، ومازالت كما هي ذاتها، تتمثل في سحب الرغوى من العالم للمترك Preceptual World إلى عالم الخيال، فإذا قارنا لغة

المشاركة في إبداع العالم عبر عملية دائية التشكل ، وأن نضع الأصبغ على إيقاع نبضه العميق»^(٣٨) .

وهذا أعلن عن نوع من الواقعية يختلف عن المفهوم الشائع ، الذي يسوى بين الواقعية Realism والعلمية Naturalism ، جاعلا من هذه الواقعية تعبيراً عن اتجاه الماركسية الجمالي .

ولكن بما يجدر ذكره أننا نواجه آراء مختلفة أيضا داخل الفكر الماركسي الجمالي ؛ منها ما يتفق مع الرأي السابق لجارودي ، ومنها ما يجعل الواقعية اشتراكية Social Realism كالمسوفيت الحاليين و«لوكاش» ، وهناك من يرفض الواقعية ، ويضع مكانها مفهوم «الفن الاشتراكي Social Art» ؛ كإرنست فيشر ؛ فهو على سبيل المثال يقول : «إن مفهوم الواقعية في الفن - لسوء الحظ - مفهوم مضطرب ، وغير محدد Indefinite . فالواقعية ترصف مرة بأنها اتجاه ، وبأخرى تطوير للواقع الموضوعي ، وثالثة أخرى بأنها أسلوب ومنهج ، وكثيرا ما تضع الحدود الفاصلة بين هذين التصرّفين»^(٣٩) .

هذا الاختلاف يجعلنا نواجه تابانيا واضحا في الآراء المدارس والاتجاهات المختلفة ، شأن الخلافات في المواقف المتعددة الأخرى ، بخاصة الموقف من الاتجاهات والمدارس المعاصرة .

لقد ظلت الواقعية ، (أو الاتجاه الماركسي) ، وترفض مثالية الكلاسيكية وتفسر النموذج على أنه نموذج اجتماعي وليس نموذجا إنسانيا عاليا مطلقا ، كما ترفض ما تفرسه الكلاسيكية من وضع سلم لشرف للموسوعات ونيلها^(٤٠) . ولقد كانت الواقعية ترى أن الكلاسيكية تغير من أوضاع اجتماعية وتاريخية معينة لم تعد موجودة الآن ؛ وبذلك فإن الموقف منها قد أصبح واضحا وبهجيا ؛ فالبلبل والاختلاط - كما ترى الواقعية - قد بدأ مع الرومانتيكية .

كتب «ج . بليخانوف» : «همل الرغم من أن الرومانتيكيين والبرناسيين والواقعيين الأوائل كانوا يثيرون ضد الانطباط في بيئتهم الاجتماعية ، فإن ثورتهم هذه لم تسهف العلاقات الاجتماعية التي تعد الجذر لهذا الانطباط ؛ وعمل التنقيص من ذلك ، كانوا يلعنون البورجوازيين ، في حين تراهم يقدمسون النظام البورجوازي نفسه»^(٤١) .

وإذا كانت هذه الحركة بطبيعتها متناقضة لأنها جاءت تعبيراً عن وضع متناقض ، هو وضع البورجوازية ، التي نادت بالحرية (وكانت تعني بها حريتها هي بوصفها طبقة بورجوازية تتعارض حريتها مع حرية الشعب) ونامت بالكثر من المبادئ المتضاربة - إذا كان ذلك هو وضعها - كانت النتيجة الحتمية هي إما أن تلوب (أي الرومانتيكية) في الوضع البورجوازي أو تترده عليه . وقد ترتب على هذا الاختيار - ونظرا لتنقيصها لذلك - أن نشأ الفن للفن الذي نتج - كما يرى - «بليخانوف» - من «انعدام الانسجام بين المشتغلين بالفن وبينهم الاجتماعية»^(٤٢) .

وقد رأى «بليخانوف» أن «الفن للفن» كان ثوريا في موقفه من البورجوازية ، فكان رفض الفنانين للبورجوازية ، وللتصال مع أسلافها التي تخضع للشريعة السوق وقبسا ثوريا . حتى أنه يشيد بوشكين Pushkin لأنه أدرك أنه «من الميت إعطاء دروس لراعي المجتمع فاعلى الإحساس الذين لا يدركون شيئا . وكان مصيبا حينما

إنساناً ، ولكن برصفه شاعراً كذلك - أي أن يكون واحداً منهم برغم أن لفته ليست لفة الحلية اليومية .

فالشاعر ، وإن كان يختلف في النوع عن النثر ، فإن لديه صلة ما بالمجتمع ، وقد عبر الشعر البورجوازي خلال القرن الثامن عشر عن روح الصناعة لدى البورجوازية الصغيرة الصناعية وأجنحة من الطبقة الرأسمالية من ملاك الأرض الذين كانوا مقدمي الحيلاد الرأسمالية الصناعية .»^(٤٣) .

فالواقعية الاشتراكية ترى أن الشاعر - برغم أنه يوحى ، ويستعمل لغة أشبه بلغة السحر على حد «طومسون» ، الذي ربط البعض بين مفهومه هذا ومفهوم السريالية^(٤٤) - يصف إلى تغير الوضع الاجتماعي ، وإلى التعبير عن وصول إليهم شعره . والشاعر في مجتمع ما ، هو مرآة لهذا المجتمع - وإن كان ذلك لا يتم بشكل واضح نسبيا كما في النثر - فالشاعر ، وسائر الفنون ، تشكل جميعا جزءا من البناء الفوقي للمجتمع الذي يعبر عن العلاقات الكائنة فيه ، وفقا لنظرية الانعكاس اللبينية .

وإذا كان الشعر ملتزما - في الماركسية - فإذن الفنون جميعها ملتزمة كذلك ؛ فمضمون الشعر ، والفن ، هو المصلحة العامة ، وهي نفعية ، ولكنها نفعية أحلت القيم الاجتماعية على القيم الفردية المحضة ، فكان الشعر مسلحا من أسلحة إقرار العدالة الاجتماعية . وقد اتخذ الشعراء لهم مركزا يفتق وحريةهم في الخلق والإبداع ، ولكن في داخل قصص النعية والالتزام ، فصارت أجنحتهم مراوح وارتبط عياهم بملابسات المجتمع والملاذبة التاريخية»^(٤٥) .

وعكذا فإن الماركسيين - مع إقرارهم بأن الشعر لمط غط خاص من الإبداع - يرون أنه - بالضرورة - ملتزم . وهذا هو ما دفع «ليون تروتسكي Leon Trotsky» إلى دراسة «المدرسة الشكلية في الشعر The Formalist School of Poetry»^(٤٦) ، التي رأى أنها برغم سطحياتها ورجعيتها فإن لديها شيئا مفيدا ، هو رؤيتها المستقبلية Futurist ، وعمل الرغم من احتكارها تمثيل الفن الجديد ، فإنها لا يمكن إلغاؤها بعيدا من عملية إعداد الفن للمستقبل . ودرس أيضا أسسها الفلسفي ، فرأى أنه نوع من المثالية المتعقبة مطيلة على مسائل الفن ؛ إذ إن دعائها يبنون «الفيلسوف جون St. John» ، ويعتقدون بأنه في البدء كانت الكلمة ، ولكن - وتروتسكي - والماركسيين - تعتقد بأنه في البدء كان العمل^(٤٧) .

فالشاعر والفنان والأديب ، جميعهم كانتات اجتماعية ، فملك قدرة على الفعل ، وفي الوقت نفسه تقع تحت طائلة المجتمع ؛ فهي لا تملك الحيلاد ، ولابد أن تتنازع في المجتمع المنقسم إلى طبقات - إلى إحدى الطبقات المتصارعة ، والالتزام الاشتراكي هو الذي يلتزم بأعمال الطبقة الصاعدة - وهي في المجتمع البورجوازي الطبقة العاملة . هذا بالإضافة إلى كل التبليلات في الآراء التي تسحب على كل ملتزم ، والتي تشكل ظاهرة واضعة في داخل نطق الماركسية .

(ج) نقد الاتجاهات غير الملتزمة :

كتب «روجي» جارودي Roger Garaudy ، قائل : «الواقعية لا تعنى أن تقدم صورة دقيقة لأشياء والأحداث والناس ، إنها تعنى

منهاجا عاما يمكن تطبيقه على الاتجاهات الحديثة ، التي ينضج أن موقف الماركسيين منها يزداد تعقيدا ، إذ يشير الكسندر ميايوسنيكوف Alexander Myasnikov إلى أن القاد التشيخوسولوفكان رأوا أنه يمكن تطبيق الفكرة على المنهج الأدبية الأخرى . فهم لا يتحدثون فقط عن رومانتيكية رجعية وأخرى تقدمية ، بل يتحدثون عن واقعية نقدية Critical Realism تقدمية وأخرى رجعية ، وحتى عن مودورنية Mod-ernism رجعية وأخرى تقدمية . وهم يقولون إنهم يستخدمون مصطلح « المودرنية » استخداما يختلف عنه في الاتجاه السوفيتي ؛ فهم لا يعتبرون به الفن الرجعي وحده بل الفن الحديث إجمالا ، ومن ثم يميزون بين نوعين من الحداثة (المودرنية) . ويقفا لرأيم فإن مصطلح الواقعية الاشتراكية لا يتسع بما يكفي لكي يمتدثر وراء الفن التقدمي في تشيخوسولوفكايا ، وعلى هذا فتقرون استعمال مصطلح أكثر اتساعا في رأيم وهو (الفن الاشتراكي) الذي يجمع بين الحداثة (المودرنية) التقدمية بوصفها إحدى نزعات الفن الحديث ، والسواقعية الاشتراكية (١٩) .

ويزداد الأمر تعقيدا عندما يرد على - وفاته التشيخوسولوفك - عندما أن التناول بين الواقعية والحداثة (المودرنية) كان قائما منذ عهد طويل ، وإن ظهر ذلك وانسما في القرن التاسع عشر بصفة خاصة ، عندما بدأت الأفكار المتشعبة Modernist Ideas في الظهور أول الأمر عند الرسامين ، حيث دار صراع إيديولوجي ومثالي عرير المجرى الجمالي ، وبين اتجاه (ثوري ، جلدوره في أعماق الشعب والحزب الشيوعي) ، واتجاه (ينهض على التعبير الذاتي وعن في الذاتية إلى حد بيفضي) . وهذا الاتجاه - في رأيه - له أنسابه التي تعود إلى الرمزية والمستقبلية والتصيرية والتشكيكية والسريالية . . الخ ، التي تأتي من التجمع وتعدى الواقع وتغير به بصورها في المثالية الذاتية والفردية والشكلية Formalism (٢٠) .

ويصل المجموع على الاتجاهات الحديثة في الأدب والفن إلى مداه عندما يقول الكسندر ديمشيس Alexander Dymshits إن « الفن المودرن Modernist Art - هو فن البروجوازنية المتدمرة ، وهو غير مقبول لدى أشباع الواقعية الاشتراكية » (٢١) .

وكذلك نعت « بإليخاتوف » للسرلة المستقبلية ، باسم « الانحطاطية » ، وقال عنها « تروتمسكي » (٢٢) بأنها سطحية ، ورجعية ، وإن كان قد رأى فيها ما يمكن الإفادة منه . ورأى الكسندر ديمشيس « أن « القرن الواقعي ، إنسان ذاتيا ، إنه يشرب حبا عميقا للبشرية ، ودية أكيدة في مساهمة المجتمع ودفع التقدم ، في حين نجد ، على الجانب الآخر ، أن الشكلية والتشكيكية غير إنسانيتين ؛ إنما يغتران التحليل العميق للشخصيات ، ونحرفان باعتماسلها إلى تشويه صورة الإنسان » (٢٣) .

وفي مضمار الهجوم على الأدب الحديث ، حدّ نيكولاى ليزوف Nikolai Lezerov « الأدب الرجعي أدبا يستعمل لمخزج من الواقع الخى لكى يعرض مفاهيم فلسفية تشوّه الواقع ، مع إضاعة الوهم بالصدق الواقعي في تصوير الحياة . ويضرب مثلا « ببراية » « أغيركامو » الغريب (٢٤) (الملتد) The Outsider ؛ إذ يرى أن هدفها

ولاهم طهره في كبرياء . وإن كان قد انحطأ في شيء ، فإنها كان خطؤه لأنه لم يؤسهم استهواه وسخره أكثر ما فعل ! وهذا من سوء حظ الأدب الروسى » (٢٥) .

وكذلك رأى « إرنست فيشر » في الفن للفن - في بداية سيطرة البروجوازنية - موقفا ثوريا . ولكن ما الموقف الآن من الفن للفن ؟

يقول بإليخاتوف : « لقد أصبحت فكرة الفن للفن غريبة في هذا العصر . . . وبيفيد « إن نظرية الفن للفن لا تنتج ثمرة طيبة في الظروف الاجتماعية الحالية » (٢٦) ، لأن الفنان الذي كان لا يملك ، في عصر تسلم البروجوازنية الحكم ، في القرن الماضي ، نظرية علمية ، أو طويلا يرشده إلى كيفية مواجهة هذه الطيقة ، أصبح لديه الآن هذه الأداة ، ومن ثم أصبحت المزمة تشكل ملاذا للبروجوازنية التي تريد أن تبعد الفنانين والأدباء عن موقع المواجهة . فالوقوف الحقيقي للفنان اليوم في رأى الماركسيين هو الموقف الملتزم .

وإذا كان الماركسيون قد رأوا في الرومانتيكية مدرسة ثورية في بدنها ، حيث كانت معبرة عن البروجوازنية الصاعدة ، فإن هذا الموقف قد استمر حتى بعد أن جاء مكسيم جوركي M. Gorky وجعل من الرومانتيكية الثورية أو (التقدمية) مدرسة معبرة عن آمال الاشتراكيين الثوريين . وقد قدر كثير من الكتاب السوفيت الحاليين ذلك الرأى وأخلدوا به ، وأفضله بعضهم إلى الواقعية الاشتراكية . ولكن هذا الرأى لم يلقى القبول لدى الماركسيين جميعا ، بل هاجمه بعضهم بشدة ، ومنهم على سبيل المثال ، الفكر المغتارى ، ج . لوكاتسكي ، الذي لم يعأ بما يشكله « جوركي » بالنسبة للماركسيين سواء ، فكتب قائلا : « إننا جميعا نعلم أن الرومانتيكية الثورية كانت المعشرين سنة الأخيرة إحدى الصلاسل المهيمنة للواقعية الاشتراكية ؛ فكيف أمكن للرومانتيكية - بروم الجاذبية التي تصاحب هذه الصفة - أن تصبح فية جزءا من الجماليات الماركسية ، على الرغم من أن « ماركس » ولينين لم يستخدموا هذا الاصطلاح قط إلا بآزدا ساخر ١٩ وفي رأى أنها ترجع إلى السبب نفسه الذي من أجله توجد الطبيعية في الكتابات الاشتراكية ؛ وهو « مذهب الذاتية الاقتصادي » أو « المذهب الإرائى » اللذين أنتجتهما عبادة الفرد . إن الرومانتيكية الثورية هي المصادد الجمال ، لمذهب الذاتية الاقتصادي » (٢٧) . ومن ثم كان هجومه على هذا المذهب ؛ إذ إنه يصور الواقع تصورا فجا ، مع أنه أكثر غنى وفرا .

وكذلك رأى بوريس شوكونف « أن الرومانتيكية لم تستطع فهم التناقضات الاجتماعية في شمولها بصورة متكاملة ، فقد بالنت في دور الفرد مضيقا طالما على حله الداعل ، وقاطعة كل صلاته بالعالم الموضوعى » (٢٨) .

لقد أخذت الاتجاهات الماركسية - هذا التي تشيع للرومانتيكية الثورية - على عاتقها القضاء على معجيد الذات الفردية الملتزمة ، ولإحد من الإرتكاز الأساسى على الخيال الواهم (٢٩) . ولكن الأمر لم يفت عند نقاد مضاربين للرومانتيكية ، وآخرين معها ، بل إن « كثيرا من النقاد السوفيت أشمأزوا إلى رومانتيكية تقدمية وأخرى رجعية » (٣٠) .

ولقد أدّى ذلك إلى اتخاذ هذا المنهج - تقسيم للدرسة إلى شطرين -

(٢٠) انظر رسالتا للماسيتير (تطور أفكار سارتر في الفن والأدب وثائق المحاضرة عليها) كلية الأدبية جامعة الإسكندرية ١٩٨١ . الفصل الخامس .

أكثر منه على أدبه . ولم ير في عمل « كالفكا » تناقضاً يمكن تناقض العصر واضطرابه ، علماً بأنه لو اهتم برأي « إنجلز » في « بزلوك » الذي أوضح أنه بالرغم من أن بزلوك كان من أنصار « المشرقية » لكن رواياته تعد مراثيات لذلك المجتمع الذي كان ينصره . وقد وصف « أي بزلوك » (Balzac) الفترة ما بين عامي 1816 ، 1848 مقدماً لوحة حية من الأحداث عن تقدم البورجوازية إلى السيطرة على المجتمع ، وإظهار مجتمع الإنتاج^(١٧) .

أما « لوكاش »^(١٨) ، فعل الرغم من أنه رأى في أعمال كالفكا ما يحق إدراك الواقع بأكبر قدر من التماسك والإتقان ، وبأنه ينتمي إلى الكتاب الواقعيين العظام ، فإنه أدانته بشدة ، رابطة بين وبين « كيركجارد » ، لأنه لم يجاوز تصوير الطامع الشيطاني لعالم الرأسمالية الحديثة ، وصحز الإنسان في صواجهته وحجزه عن تحقيق خلاصه بطبيعة الحال ، ولأن موضوع قلقه لا يزال بعيداً عن ذروة تطوره التاريخي .

أما « روجيه جاروي »^(١٩) ، فإنه يرى « كالفكا » كاتباً واعياً عالياً ، أتم التماسك بين الإبداع المشرى والحياة . وهو ليس كاتباً يائساً ولكنه شاهد على عصره ، وأعماله الأدبية تعبر عن موقفه من العالم ، فضلاً عن أنها ليست صورة متقلبة ومتوكلية ، كما أنها ليست نبوة تسرف في الخيال . وتتمثل عظمة « كالفكا » في نجاحه في خلق عالم أسطوري لا يتفصل عن عالمنا الواقعي بل يكون معه وحدة واحدة ، ولذا نراه يعمل كالفكا صاحب النصيب الأعظم في كتابه (الواقعية بلا ضفاف) . وهذه المواقف الثابتة تؤكد ما نراه ، من عدم وجود وجهة نظر ماركسية واحدة ، بل وجود اتجاهات ماركسية .

ولعل الموقف من « السريالية » يزيد الأمر جلاءً ووضوحاً - بخاصة إذا علمنا أن السريالية أقامت دعوتها على أساس أن « بريوتون » كان يعد نفسه ماركسياً وبعد الماركسية أهم الروايات التي تردت السريالية بنفسها - فقد كتب « سيرجي موزنيا جون » : « ولكن سوف يكون صحيحاً لو أننا سلمنا بأن « السريالية » نوع من الكتابة والغضب يكبل الإرادة ، ويغلق الاحتجاج . فقد أكد أرباجون Aragon في مقاله عن إيلوار Eluard أن الشاعر الموهوب يمكن أن يكون شاعراً حقيقياً للشعب فحسب عندما يرفض السريالية »^(٢٠) . فكان هذا الموقف السليم هو الذي يجعل الشاعر شاعراً شعبياً .

أما القاموس الفلسفي فقد جاء به عن « السريالية » ، أنها التعبير عن اللزمة للميزة لأزمة المجتمع الرأسمالي ، وأن جلودها الفلسفية جاءت من المثالية الذاتية والقرود « التي تعد الفن « لاشيء » ، وأنه ناتج ووظيفة للشهوانية . ويرى (القاموس أيضاً) أنه وفقاً للسرياليين فإن الفن ينبع من الإثارات الجنسية ، ومن الخوف من الموت ومن الحياة . وأن تناقضات المجتمع الرأسمالي التي شطرت الإنسان إلى شطرين ، بالحرف والمعجز عن مواجهة العالم الواقعي الناتج من هذه التناقضات ، هذه التناقضات جعلت السرياليين يجدون بعض الصور التي لمكنهم تبسيطها مشيرون القرف والاستنزاف من الواقع والحياة نفسها . والسريالية من وجهة النظر تلك تؤكد على المبادئ Hallu- cinations والحالات المرضية Pathological Cases والتشولوم اليائس .

هو إثبات عبثية الوجود الإنساني وعوالمه ، وهو شديد بقلته الكاتب الفنية ، ولكنه يرفض بشدة مضمونه الذي لا يتفق مع ما يراه (للنجح الواقعي) ، ويعمل على تعميم فهمه الرواية الغريب على الأدب الوجودي كاتمة^(٢١) ، وهو الفهم نفسه الذي نراه متداولاً في « القاموس الفلسفي » ، إذ يرى أن علم الجمال الوجودي نظرية مثالية ذاتية للفن والإبداع الفني ، ويمنح بين الوجودية (في الفن) والطبيعية في تصويرها لتسلط الإنسان والمجانب ليعتمد للوجود الإنساني . ويرى القاموس ، أيضاً ، أن الفن لديهم يعمل على الحفاظ على الصواطف اللاواعية للفرد ، وأن علم الجمال الوجودي يمكن التدهور الروحي للمجتمع الرأسمالي للمعاصر^(٢٢) .

وكيكن سيرجي موزنياجون Sergei Mozhaygon ، يقول - بعد أن يربط بين الاختراب والإسريالية - سائراً من الوجودية : « أما الوجوديون ، من ناحية أخرى ، والذين يرون الإنسان وجوداً متزعزلاً بلا معنى ، فأنهم يعنون الاختراب ، أي التصدع بين الإنسان والمجتمع ، بعيداً أيدياً ومطلقاً »^(٢٣) .

وهنا نجد تسوية بين الاتجاهات الوجودية كافة ، بل وصلوا إلى صرح بين الوجودية والطبيعية ، متجاهلين ما يمكن أن نراه عند « سارتر » من أعباء الموقف ، فضلاً لأدب « مارسيل » الذي ينجح لخمسة قدرية - كانت عند نقد عنيف من « سارتر » .

ولكن ، يرغم المجمع الشديد على الاتجاهات (الحديثة) في الأدب والفن من جانب كثير من الكتاب الماركسيين ، لا سيما السوفييت منهم ، فإن هذا لا يمنع تغلغل هذه الاتجاهات داخل الاتجاهات الماركسية ، سواء في الاتحاد السوفيتي أو خارجه ، على نحو دفع « ميشوكو » إلى أن يقول : « ونحن لا نذكر مدراس معينة في الفن البورجوازي المعاصر تسمى حقاً إلى قطع الصلة التي تربطها سواء بالعالم للفن ، أو بالتطلعات الروحية للناس المعاصرين . وأنه من الجدير بالأسف أن تقدم هذه الزخارف الضارة في صورة العملية الطبيعية في تطور الفن والتصوير الماركسي الجديد له »^(٢٤) .

وتؤكد ذلك الكتابة الاشتراكية الهولندية هنريتا رولاند - هولست Henrieta Roland-Holst ، في دراستها عن علم الجمال الاشتراكي قائله : إنه « من المعروف للجميع ، وما لا يحتاج إلى تذكير ، أن الفن ليس في ساحة إلى هدف خارجي وأنه يرى معناه في ذاته »^(٢٥) ، وهذا يصل إلى الدعوة لبدا « الفن للفن » .

ويتضح التناقض في المواقف عندما نجد ثلاثة من الكتاب الماركسيين يكتبون عن « كالفكا » : وهم « سيرجي موزنيا جون » ، و « جورج لوكاش » ، و « روجيه جاروي » ، إذ يرى الأول أن « كالفكا » يتخذ الرأسمالية ولكن انتقاداته غير مقنعة لأنه يستمد ثقته مما أسماه (بغضب الروح) . فلم تكن الرأسمالية وحدها في نظر « كالفكا » مثلة للضعف والشلل ، بل كانت الثورة الاشتراكية أيضاً . وتعاطف « كالفكا » - في رأيه - مع الثورة الروسية لم يجعله يهدأ تحولاً تاريخياً لأنه كان متأكداً بفكرته الراسخة في ذهنه عن شبح البيروقراطية المزعزعة ، فقد كان يقول : إن كل ثورة تنتهي إلى صورة من البيروقراطية التي تخضع الثورة فلا يتبقى سوى نوع جديد من البيروقراطية^(٢٦) ، وهذا جعل ثقته ينصب أساساً على آراء « كالفكا »

وبين العيين واليد رجس وأقلب إنسان تجرى من خلالها عملية تمثيل وغول^(١٤) ، في حين كان « بيكاسو » مشكلة المشاكل بالنسبة للحزب الشيوعي الفرنسي ، الذي لم يستطع أن يستوعب عله . وقد شاع عنه الكثير ، إلى حد اضطراب جاورى ، أن يؤكد أنه إنسان وليس أسطورة . وليس نيا أو جيلواتنا أو نيزكا سقط علينا من الفضاء أو شيطاناً لفظه الجحيم ، أو صانع معجزات^(١٥) .

لقد كان الفهم الخاص للالتزام من قبل الماركسيين الفرنسيين (أعضاء الحزب الشيوعي) عدا « جاورى » ، الذى طرد منه أخيراً ، كان هذا الفهم الخاص يقع تحت تأثير الآراء الرسمية السوفيتية التى تقصير نطاقه ، ومن ثم تحكم على الاتجاهات والمدارس كافة بالضم . وبما وجد جاورى بالشكر ، أننا نلاحظ أيضاً ، في هذا الضمير (نقد الاتجاهات غير للترجمة) أن للماركسيين لا يقفون في خندق واحد ، وإنما تمتد الاتجاهات ، بدءاً من الاتجاه الذى يرفض المدارس والاتجاهات كافة ، التى لا تلتزم بالواقعية الاشتراكية — بأكثر مقلعياً فاجبة (الإلزام الحزبي) — أساساً لها ، مروراً بالاتجاه الذى يمكن أن يستوعب الواقعية النقدية والرومانسية الثورية ، وانتهاء إلى الاتجاه الذى يستوعب مكتسبات الفن المعاصر كافة ، ويوسع من نطاق الواقعية لتشمل الاتجاهات (المودرنية) . وهذا يوضح بسلامة إلى أى مدى ، ينبغي علينا في تعاملنا مع المفاهيم الجمالية الماركسية ، أن نحصل من الموقف الجدلي على أسس يؤكد وجود (علم جمال ماركسي) أو اتجاهها ماركسياً واحداً .

ويضرب (القاموس) مثلاً على بعض السرايين فيضع بينهم ت . س . إليوت ، وكافكا ، و« بولند » وغيرهم^(١٦) .

والجدير بالذكر هنا أن القاموس لا يشير إلى أن السرايين اتخذت من الماركسية أحد أركانها الأساسية ، ولا يشير إلى موقف « تروتسكي » المناصر لها ، الذى عدّها المدرسة المعبودة عن الاتجاه الماركسي . والأكثر من ذلك ، هو الوقوف في الأخطاء الفادحة : كان بعد الشاعر الإنجليزي (ت . س . إليوت) شاعراً سرالياً ، وكذلك « إزرا باوند » ، أو « كافكا » كاتباً سرالياً ، وهى إخطاء لا تنظر ، وهى إن كانت توحى بشيء ، فإنها توحى بتسوية خاطئة جداً بين الاتجاهات الحديثة كافة ووضعها جميعاً في سلة واحدة ، ونسبتها إلى شجرة واحدة في مواجهة الأدب السياسي (ولا أقول الأدب الاشتراكي) .

وفي حالة السرايين نلاحظ أن المواقف متناقضة كذلك ، فعلى حين يشترك « تروتسكي » في تحرير البيان السرايى ، ويرى « بريتون » أنه ماركسي ثوري ، فإننا نجد أن « أراجون » السرايى السابق يهاجم السرايين بعنف جاعلاً الكفاح ضدها كفاحاً غيباً « التروتسكية » . كما أننا نلاحظ المجهوم المتف من التفاد وعلماء الجمال السوفيت الحاليين ، وكذلك الموقف الرسمي المتمثل في ما جلد في القاموس الفلسفي .

وهو التناقض نفسه الذى كان قائماً تجاه « بيكاسو » ، الذى رأى فيه « جاورى » إنساناً ومصوراً يلتهم الدنيا بعينه ، ثم يفرزها بيده .

هوامش

- (١١) كتب « لوين » : « ولقد مير تراسوى في أعماله من كبر حركة الفلاحين وضغطها ، وكان احتجابه الجلي ، النقص ، والحاد في مواجهة الدولة والكنيسة الرسمية البروليهية يسر من مزاج عطفانية الفلاحين البدائية التى كندت فيها ثرون من التوت Sorbonne ، ومن تصف الموقنين وبيهم ، ومن السوعية الإكاريكية ، ومن الأكاديميات والعلقات بجبال من الخلد المار والفضيحة . نقل : Lenin, V.I. : Articles on Tolstoy, in Craig, David: Ed. of: Marxists on Literature, An Anthology, Progress Books, London, 1977, p.352.
- (١٢) Metshenko, A.: Op.cit.p.9.
- (١٣) فيرقل ، ج : الفن في ضوء الواقعية — ترجمة محمد مهدي الكرشاشي — دار الفكر العربى ، القاهرة بدون تاريخ من ١٩٦٩ .
- (١٤) Berson, F.R.: Writers in Arms, Op. cit., pp.51, 52.
- (١٥) Metshenko, A.: Op. cit.
- (١٦) صلاح فضل : منبع الواقعية في الإبداع الأدبي — مجلة الصخرة العامة للكتاب القاهرة ١٩٧٨ ص ٨٢ .
- (١٧) المصدر السابق : ص ٨٥ .
- (١٨) Metshenko, A.: Op. cit., p.32.
- (١٩) بوجدان أنوف : الاسم للصطلح (ل. ألكسندر كستوروفتش —

- (١) لوفاير ، منرى : في علم الجمال — ترجمة محمد مهدي — دار للنجم العربى — بيروت ١٩٥٤ ص ٤ .
- (٢) المصدر السابق : ص ٤٩ .
- (٣) Lukács, G: Essays on Thomas Mann-Martin Press-London, 1964, p.52.
- (٤) — دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٧٧ ص ١٦٩ . Ibid: p.34.
- (٥) من جملة كتب للنجم جملة : مصدر سابق — ص ١٢٩ .
- (٥) فيشر ، إرنست : ضرورة الفن ، ترجمة أحمد حليم ، مجلة للصخرة العامة للكتاب والنشر ، القاهرة — ١٩٧١ ص ٦٦٦ .
- (٦) Mayakovsky, V. : Collected Works, Rim, ed. Vol. 12 p. 150. See: Metshenko, A. : The Basic Principle of Soviet Literature. Tr. by Kate Cook in, Moshayagan, S. (Ed.) of Problems of Modern Aesthetics, Collection of Articles, Progress Publishers, Moscow, 1st printing, 1969, p.29.
- (٧) Berson, Frederick. R. Writers in Arms-The Literary Impact of Spanish Civil War- Foreword by: Salvador de Madariaga, New York University Press, New York, 1967-p.52.
- (٨) Metshenko, A.: Op.cit.p.8.
- (٩) Ibid: p.12.
- (١٠) Ibid: p.32.

- Kate Cook In, Mozhnyagun, S.: (Ed.) of, Problems of Modern Aesthetics, Collection Of Articles, Progress Publishers, Moscow 1st. pr., 1969, p.280.
- Fischer, E.: Zeitgeist und literature, S. 73-See; Mozhnyagun, S.: (٢٩) Unadorned Modernism, Tr. by: Don Donesmanis, In; Ibid. p.252.
- (٤٠) صلاح فضل : متبج الواقعية في الإبداع الأدبي - مصدر سابق - ص ١٩٦.
- Plekhanov, G.: Art and Social Life. tr. by A. Finberg, Progress Publishers, 2nd printing Moscow 1974, p.p. 34 & 35.
- (٤١) Ibid. p.34.
- (٤٢) Ibid. p.74.
- (٤٣) Ibid. p.61.
- (٤٤) لوكاش، جورج : معنى الواقعية المعاصرة ، ترجمة أمين الصيرفي ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ١٩٧١ ص ٦٧ .
- (٤٥) Suchkov, Boris: Realism and Its Historical Development, translated by Kate Cook, in, Mozhnyagun, S. editor of, Problems of Modern Aesthetics, Collection of Articles, Progress Publishers, 1st printing, Moscow, 1969, p. 325.
- (٤٦) صلاح فضل : متبج الواقعية في الإبداع الأدبي - مصدر سابق - ص ١٩٥.
- Mysnikov, A.: Tradition and Innovation, tr. by: Kate Cook In. Op. Cit. p. 194.
- (٤٧) Ibid. p. 194.
- (٤٨) Dynahtis, A.: Realism and Modernism, In Problems of Modern Aesthetics, Op. cit., p.p. 261 & 262.
- (٤٩) Ibid. p. 285.
- (٥٠) Trotsky, L.: The Formalist School of Poetry and Marxism, In Craig, D. (Ed.) of Marxists on Literature and Anthology, Penguin Books, London, 1977, p. 363.
- (٥١) Dynahtis, A.: Realism and Modernism, Op. cit., p.p. 287 & 288.
- (٥٢) Leizerov, Nikolai: The Scope and Limits of Realism, Tr. by: Kate Cook, In; Mozhnyagun, S., editor of Problems of Modern Aesthetics, Collection of Articles, Progress Publishers, 1st pr., Moscow, 1969, p.303.
- (٥٣) Roental, M. & Yudin, P.: Ed. of A Dictionary of Philosophy- Op. cit. p. 153.
- (٥٤) Mozhnyagun, S.: Unadorned Modernism, Op. cit., p.242.
- (٥٥) Metchenko, A.: Op. cit. pp. 10, 11.
- (٥٦) Folst, H.R.: Studies On Socialist Aesthetics, Russ. ed. 1907, p. 31-See; Ibid: p. 11.
- (٥٧) Mozhnyagun, S.: Op. cit. p.245.
- (٥٨) Engels, F.: Letter to Margret Harkness (April 1888), In Craig, D.: Ed. of Marxists on Literature- An Anthology, Penguin Books, London, 1977, p.270.
- (٥٩) لوكاش، ج : معنى الواقعية المعاصرة ، مصدر سابق - ص ٤٢ ، ١٠٠ ، ١٠١ .
- (٦٠) جارودي ، روجيه : واقعية بلا خفاف ، ترجمة حليم طرسون ، ورامجة لؤاد حنادة ، دار الكتاب العربي ، القاهرة ١٩٧٨ ص ١٤١ و ٢٢٤ .
- Mozhnyagun, S.: Op. cit. p.244.
- (٦١) Roental, M. & Yudin, P.: A Dictionary of Philosophy, Op. cit. p.441.
- (٦٢) جارودي ، روجيه : واقعية بلا خفاف - مصدر سابق - ص ١٧ .
- (٦٣) المصدر السابق : ص ١٧ .
- الماتلوسكي ، فيلسوف واقتصادي روسي واقتصادي وفكراني ، اتصل بالواقعية عام ١٩٠٣ وصل إلى جرائدهم (فيريود Vperyod والبروليتاري (Proletary) وأصبح واحداً من ملغري جرائدهم (نوبيا زيزن Novaya Zhizn) - ترك الواقعية في الفترة (١٩٠٧ - ١٩١٠) وقد مجموعة من (التيورويين) ضد خط الحزب ، وطول أن يضع فلسفة خاصة . ولد طرد من الحزب عام ١٩٠٩ ، وبعد الثورة أصبح واحداً من منظمي البروليتاريا (في منظم الثلاثة العمالية Proletariat عام ١٩٢٦) - وصل ملغري أحمد نقل الدم ، ومات متأثراً بتهنئة مجرمة على نفسه ، وله عدد من المؤلفات الاقتصادية والفلسفية في الثقافة - راجع :
- Roental, M. & Yudin, P. (Ed.) of Russian Original & Dizon R. & Saifutun, M. (Ed.) of English Translation, A Dictionary of Philosophy, Progress Publishers, Moscow, 1st printing, 1967 p.55 . Also Lenin, V.I. : Materialism and Empirio-Criticism, Critical Comment on Reactionary Philosophy, tr. and prepared by Progress Publishers, Moscow
- Metchenko, A.: Op. cit. pp.25, 26.
- (٦٤) المصدر مجلة نوري - مجلة "Novy Mir" السوفيتية .
- Metchenko, A.: Op. cit. p.37.
- (٦٥) Aragon, J. & Breton, A.: Surrealismo Fronte a Realismo Socialista, Trad. Barcelona, 1967, p.26.
- (٦٦) صلاح فضل : متبج الواقعية في الإبداع الأدبي - مصدر سابق - ص ٩٥ .
- Metchenko, A.: Op. cit. p.23.
- (٦٧) Mozhnyagun, Sergei: Unadorned Modernism, Tr. by Don Donesmanis In Problems of Modern Aesthetics, Progress Publishers, Moscow - 1st. printing, 1969, p.236
- (٦٨) Lakals, G.: Writer and Critic and Other Essays, Op.cit. p.60.
- (٦٩) من جهاد عبد التميم جهاد : علم الجمال في الفلسفة المعاصرة - مصدر سابق - ١١٢ .
- (٧٠) Lakals, G.: Op. cit. p. 40.
- (٧١) المصدر السابق : ص ١١٢ .
- (٧٢) راجع : صلاح فضل : متبج الواقعية في الإبداع الأدبي - مصدر سابق - ص ٩٦ .
- Thomson, George: Marxism and Poetry, Lawrence & Wishart L (٣٠) T.D, London, 1945, pp.22, 23.
- (٧٣) فيشر ، إرنست : مفردات الفن - مصدر سابق - ص ٧٢٠ .
- (٧٤) Thomson, G.: The Art of Poetry, in Craig, D.: Ed. of Marxists on Literature-An Anthology, Penguin Books London, 1977, pp.49-52.
- Thomson, G.: Marxism and Poetry, Op.cit. p.60.
- (٧٥) Crowell, Christopher: English Poets, (I) The Period of Primitive Accumulation-In (Craig, D.) Marxists on Literature, An Anthology- Penguin Books, London, 1977, p.107.
- (٧٦) عصام مطر : أرفقون - المؤسسة للدراسات العربية والنشر والترجمة طبعة ١ بيروت ١٩٧٤ ص ٤١ .
- Spender, S.: The Making of Poem, pp.16-20 & Plekhanov, G. (٣١) L'Art et la vie sociale-Paris. 1946, pp. 49-53
- من محمد فنيش : للمغال إلى الفن الأدبي الحديث - طبعة الرسالة - القاهرة ١٩٥٨ ص ٢٢٢ ، ٢٢٣ .
- Trotsky, Leon: The Formalist School of Poetry and Marxism, (٣٢) in Craig, D.: Marxists on Literature, An Anthology, Penguin Books, London 1977, pp.363, 379.
- Garsudy, R.: D'un réalisme sans rivage, Paris, 1963, p. 244-See; (٣٣) Dynahtis, Alexander: Realism and Modernism, translated by:

رحلات

عزت فترق

تهجد الرحلة ثقلة ، هي ثقلة في الزمان إن كانت بالفكر أو الخيال ، ولكن الرحلة الحقيقية رحلة في المكان ، وسرمان ما تصبح بالضرورة رحلة في المكان والزمان معاً لأن المكان الإنسان يجعل معه بالضرورة زمناً خاصاً ، فلكل مكان زمان . وثأكد هذه القولة إذا انتهينا إلى أن المقصود بالمكان ، في معظم أنواع الرحلات ، هو مكان المجتمع الآخر ، أو الثقافة الأخرى . والمجتمع والثقافة كانتت زمانية بالضرورة ، ولهم الحاضر فيها يتطلب بالضرورة معرفة الماضي ، بل وتشوقنا نحو المستقبل أحياناً (طبق هذا مثلاً على زيارة لليابان اليوم) .

والرحلة قد تبدو معرفة بالجزء ، ولكنها في الحقيقة معرفة بالجزء في إطار الكل ، ليس فقط الكل الذي ينتمى إليه هو ، بل الكل الذي ينتمى إليه أنا وهو ، سواء كان ذلك الكل متشعباً أو غير متشعب ، لأن رحلتى إلى مكان ما هي في الوقت نفسه رحلة إلى مكان يوضع في مكانه بين أمكنة مختلفة ، وهي كذلك رحلة إلى مكان القياس إلى مكان أصلى هو مكان أنا ، الذي أبداً منه ، ولوحل ، لأهول إليه .

فالرحلة بالضرورة مغادير وعودة ، وهي عودة هائية عند انتهاء زمنها ومغادرة المكان ، وعودة بالفكر الدائم في أثناء كل لحظاتها ؛ فأنك تكون في المكان الآخر وعاطرك يعود بك إلى مكان ثان ، وهو دائماً يرتوي إلى مكانك الأصل ، الذي منه أنت ، وتعرف أنك إليه ستعود .

والرحلة الجيدة هي معرفة بالمكان الجيد . وبمكانك الأصل معاً ، ليس فقط لأنك تحمل دائماً مكانك الأصل (مجتمعك ، ثقافتك) ، بل لأنك بتفريك الوقت عه تعيد اكتشافه في كليته ، بعد أن كان يغيرك بجزئياته ، وهكذا تتضح خريطة الجيد بنفس نسبة التفريك من تفاصيل خريطة القريب ، وهو هنا مكان الرحلة . فالرحلة في الواقع انتقال دائم بين الحاضر والماضي ، والها هناك ، وحيث إنه هنا (مكان الرحلة) لا بد له من معيار يقاس به وإليه ، فإنه يربط دائماً ، أو مكمل يجب أن يكون ، إلى هناك (مكان الأصل) .

هذا بصورة أخرى حين نقول إن الرحلة الحقيقية عمل فردي ظاهرياً ، وعمل جماعي ، أو على الأقل عمل اجتماعي وتفاعلي في الحقيقة . والواقع أن القريدة والجماعية هما اللطرفان الضروريان لإطار الوعي في أثناء الرحلة ؛ فمهما كان الغرض الفردي هو الأغلب ، كما في رحلة الراحة أو المصيف ، فإن المنصر الاجتماعي يظهر في لحظة أو أخرى بشكل ، أو بآخر (وثائق السفر ، لغة الضاحم ، ...) ، وبمهما يكن الغرض الجماعي هو الأبرز ، كما في رحلات الاستكشاف بأنواعه ، التي تقومها جهات عامة من أجل تحقيق أهداف عامة ، فإن الذي يقوم بالرحلة ، في نهاية الأمر ، هو فرد متعين .

والرحلة خروج (مؤقت) عن الذات (الجمعية بل القريدة إلى حد ما) هي غربة ؛ هي دخول في الآخر ؛ هي تخيل ونحن لدى الآخر . وثأكد هذا المعنى الأساسي ، من أن الآخرين يراى عنده ، فإنه دائماً لا يراى بشخصي ، بل بصفتي التمثيلية ؛ أي من حيث أرى ونحن في أنا . وعلاقتي بالآخر تصبح هكذا علاقة نحن ؛ بهم .. فالرحلة إذن ، في جوهرها الحقيقي غير للشوء ، لقاء وثقافة ، أي لقاء ثقافتين . ويظهر هذا من آلاف التفاصيل ، وأولها عدم ثقة المسافرين في أول لحظات نزولهم إلى المكان الجديد بما يجب عليه أن يفعل أو يقول ، واستخدام وهم ونحن ؛ بكثرة غير عادية ... الخ . ونضع

المؤلفون :

إن مستودع الأيديولوجيا البعثي ليس هو النص ، الذي نفضل له أن يسمى بـ «دجل» الأيديولوجيا . وقد يكون هذا الجلاء أو الظهور واضحاً أو غير واضح ، كاملاً أو غير كامل ، إنما مستودع الأيديولوجيا الحقيقي هو الدماغ ، هو الشخص الحي ، هو مؤلف النص ، فلا بد إذن من اللهاب والروح ما بين النص والمؤلف . ويقول المؤلفون وليس والمؤلفان ، لأن الرحلة الثانية ، «إرشاد الألبا إلى حيدر أوريا» ، شارك فيها الأب عبد الله باشا فكري والابن محمد أمين بك (ثم باشا) فكري . وبرغم أن الكتاب بغلافه وخطابه يحمل تأليفه بقلم

الابن ، الذي يجسد نصاً نصيب الأب فيه ، وهو فصلان قصيران يبدأان من الإسكندرية (ص ٢٩ وما بعدها) ، وخطابان إلى عل باشا مبارك (ص ٩٠ - ١٠٠) وإلى مصطفى باشا رياض (٧٥٩ - ٧٦٥) إلى جانب قصيدته في مؤخر للمستشرقين (ص ٦٥٥) ونص مقدمة بحثه إلى المؤرخ (ص ٧٣٨ - ٧٤٤) ، وقصيدته إلى الحنبلي كثرير عن والممورية (ص ٧٧٧ - ٨٠٠) ، إلا أن عبد الله فكري يشير في خطابه المذكورين ، وبينهما ما يقرب من الشهر ونصف الشهر ، إلى أنه يسبيل العمل في كتابة رحلته هذه ، فيقول إلى رياض باشا : وفشاهدنا من المصانع والبضائع وأنواع البديع والنظام والإفان والإحكام ما يحتاج إلى إلهامه من البيان وتقريبه للأفهام إلى علمات فسخام واستخدمهم أهرام ، وسندكر في الرحلة^(١) إن شاء الله عما رأينا في هذه العاصمة [يقصد باريس] وغيرها ما يبلغه الجهد ويساعده عليه الحال^(٢) . ويفصل عن نحو أوضح في خطابه السابق إلى عل باشا مبارك ، حيث يقول : وقد رأينا ... في بلاد السويس ... ، يدهش الناظر ويستغرق الحاضر ، بما تطول بشرحه أذبال المثال ، وأخالف منه على شريف خاطرهم اللال ، لاسيا مع ما عندكم من الأشغال^(٣) ، وسأودعه إن شاء الله تعالى كتاب الرحلة مفصلاً مراعياً مؤصلاً ، ليكون تذكرة لمن يشكر ويتبصر لمن يتبصر . وقد أخلقت الأهمية لذلك والمدة عفا كرات أقيدها الأوابد وأربط بها الشوارد ، ورسوم أجمعها لأستوضح بها الحفي وأقرب القصي وأقلل العصى ، وكتب أمعها لتكميل البيان ، وسؤال من ذوي الخبرة لوكدته بالبيان ويبدل هذا النص على وجود هذه المواد كلها الفصل ساعة كتابة الخطاب^(٤) (٣١ يوليو ١٨٨٩ م .) . وبعد في خلال السفر على كل احتمال ، أما إذا كان الابن قد استخدمها من بعد ذلك في أثناء تحريرها للكتاب ، ومدى هذا الاستخدام ، وهو نفسه يتوقف على طبيعة هذه المواد وما إذا كانت مفصلة أو غير مفصلة ، فإنه أمر آخر . على أن أفتابنا الأساسي هو أن لغة الكتاب تعود إلى أمين فكري ، فيها عدا المصطلحات المحددة التي ينسب الابن تأليفها إلى الأب . ومع ذلك فإن الأمر ، أمر نسبية الكتاب إلى الأب أو الابن ، بقي ذا أهمية ، حيث يتعين أن نحدد طبيعة الأيديولوجية التي صدر عنها ، وربما تختلف النظرة بين الأب والابن . فلننظر إذن سريعاً إلى ما نعرفه عنها .

كان عبد الله فكري واحداً من أبرز كتاب عصر إسماعيل (١٨٦٣ - ١٨٧٩ م .) ، وربما كانت موهبته الأدبية والفنية هي سبيله الأول إلى المناصب الإدارية . وأول منصب كبير تولاه هو وكالة ديوان المكاتب الأهلية (سنة ١٨٧١ م .) تحت رئاسة من مبارك ، ثم تولى وكالة نظارة المعارف سنة ١٨٧٨ (وليس سنة ١٨٧٦ كما في بعض

وإذا أراد صاحب الرحلة تسجيل مشاهداته ، فإن هذه الإرادة لا تكون إلا تعبيراً جديداً عن الطابع الجماعي لرحلته الفردية ، فهو بهذا التسجيل يريد إشراك أهل جماعته فيها شاهده هو ، وكأنه يريد لهم أن يسافروا سفرته ، ولكنا سفرته من الدرجة الثانية هذه المرة ، أي بالخيال ، ومن خلال وسيط هو الكتاب . ومن الظهور أن غرضه التسجيل غالباً ما يكون سابقاً على الرحلة ، أو ، على الأقل ، مواكبا لها أو لمعظم مراحلها ، لأنه يقتضي انتباهاً وتدقيقاً وجماً لافق ، ودعنا من المذكرات اليومية التي يقوم بها الرحالة خلال رحلته .

الرحلة إذن عمل ثقافي ، فهي إذن نشاط أيديولوجي ، لأنها لقاء بين مجتمعين من المفاهيم والقيم . وتصبح الرحلة نشاطاً أيديولوجياً بمعنى ثان ، إذا نظرنا هذه المرة إلى داخل المجتمع نفسه الذي ينطلق منه فردان للقيام بالرحلة نفسها ، وهنا يصبح من الممكن أن نقارن بين الإطار الأيديولوجي لرحلة كل منهما بالإضافة إلى التجمع (أو الفتنة أو الطائفة) الذي ينتمي إليه هذا وذلك . وإذا أردنا أمثلة ساذجة من رحلات هذه الأيام ، فإن سفر الفلاح المصري إلى العراق سيكون غير سفر أبناء رجال الانفتاح إلى أمريكا ، وغير سفر المدرس إلى نيجيريا ، وغير سفر المدرس العام في بعثة شراء الأسمت واستيراد القمح ... إلى غير ذلك .

وقد اخترنا موضوعاً للدراسة «أيديولوجية أدب الرحلات» مقارنة رحلتين مصريتين إلى أوروبا ، قنسا - كناهما - في القرن الميلادي الماضي ، وإن كان التاريخ الزمني بينهما يمتد إلى خمسين عاماً ، هما رحلة رفاعية رابع السطهطاوي ، التي تمت ما بين عامي ١٨٢٦ - ١٨٣١ م ، في تقليص الإيزي في تلخيص باريز (نشر عام ١٨٤٣ م .) ، ورحلة عبد الله فكري وولده أمين فكري ، في عام ١٨٨٩ م ، التي نشر الحديث عنها في «إرشاد الألبا إلى حيدر أوريا» (نشر عام ١٨٩٢) .

ويجب أن نحدد في وضوح أننا لا نتبع مسبقاً أي خط معين في دراسة النصين مما تحدث عنه النقاد والمنظرون (انظر الجزء الأول من «الأدب والأيديولوجيا» ، في «فصول» ، السعة الخامسة ، العدد الثالث) . إن الذي نحاول أن نضعه هو أن نعرف مقصد العمليين حقاً وما يقولانه صراحة وما يقولونه ضمناً ، عما قد يكون أهم ما يقولانه بالحرف ، وأن نضع أيديتنا على الخط المحدث والمصادر الرئيسية في الملمين ، بما يدل على المواقف الأيديولوجية للمؤلفين . وطبعاً ، فإن النص دائماً نص مؤلف بعينه ، وفي عصر معين ، كذلك فإن قناريه النص نفسه شخص معين يكتب في إطار محدد^(١) . ومن جهة أخرى فإننا نستعمل اصطلاح «أيديولوجيا» بمعنى واسع وعامد ، بأنه يعني مجموعة الأفكار والقيم المتناسقة (أو شبه المتناسقة) ، للوعي بها في وضوح أو للتعتمد ضمناً ، التي تجسد موقفاً نظرياً وعصبياً لطيفة (أو على الأقل فتنة) اجتماعية يمتاز الطبقات الأخرى والعالم المحيط وطبيعة الحياة . وقد نستخدم اللفظ مرة لنحدد به إلى موقف ثقافتة من ثقافتة أخرى ، وقد نرجع لتحتل عن أيديولوجيا شخص بعينه (هو رفاع السطهطاوي) بآراء ثقافتة غربية ، وبآراء ثقافته الجديدة التي تكون سبيل التكون ، ويكون هو نفسه رائد هذا التكون في جالبيه الواسع (ومن ثم الأيديولوجي) .

لعمشواً أباه الحبس لازلت قادراً
 صلي الأسر إن العفو من قادر أحمر
 وحسب ما قدم من ضحك أشهر
 تجرعت فيها الصبر أطمعه مرا
 يمشك منها الشهر في السلول حلبة
 ويصعد منها اليوم في طوله شهرا
 يجمل في حين المروءة أنى
 أكاسيد في أيسكك البؤس والمصرا^(١٠)

وبعد الفجوة ، ورجوعه إلى مقامه السابق^(١١) ، تحول في الحجاز وفي الشام ، ثم كان آخر مظاهر الرضى عنه تعيينه رئيساً للوفد المصري إلى مؤتمر المشرقين الذي عقد صيف عام ١٨٨٩ باليوسيد والترويج .

وقد أخذ معه ولده محمد أمين عضواً ثانياً في الوفد ، وبهية مرتبة ، من حيث الترتيب الرسمي للأعضاء ، وبهية الشيخ حمزة فتح الله ، وبهية محمود أفندي عمر . ولا يصغر الابن أباه إلا بائنتين وعشرين سنة ، فقد ولد محمد أمين عام ١٨٥٦ م ، فيكون عمره وقت الرحلة ثلاثة وثلاثين عاماً ، وعمر أبيه وقها خمسة وخمسين ، ولكنه مات بعد تاريخ الرحلة بعشر سنوات فحسب (١٨٩٩ م) . وقد جنى الابن كل مزايا عصر إسماعيل وشمار حلج عمو أبيه ، فعضم في المدارس الحديثة ، فدرس الحقوق في فرنسا (وربما يكون قد درس في مدرسة الحقوق بالقاهرة ، مثلاً فحل قاسم أمين الذي يصغره بسبع سنوات) ، وسنرى إشارات منه في الرحلة تدل على معرفته الجيدة باللغة الفرنسية وباريس . ومن الممجب أنه ألف كتاباً في جغرافية مصر والسودان ، ونشر في عصر إسماعيل في عام ١٢٩٦ هـ (١٨٧٩ م) ، وهو أطول جغرافية في بابا^(١٢) على الأقل حتى أواخر القرن التاسع عشر ، وهكذا يكون قد ألفها وهو في من الاثنين والعشرين عاماً . وقد تقلب في وظائف القضاء والإدارة ، فكان رئيساً للنيابة في عام ١٨٨٨ م ؛ أي قبل الرحلة بعلم ، ثم دلى قضاء حكمة الاستئناف ثم عاقطة الإسكندرية ، ثم انتدب لنظرية الدائرة السنية ، أي ممتلكات الخديو . ويظهر من هذا الاستعراض السريع لحياة الابن أنه لابد أن يكون موهب الموظف المصري وصاحب الأمل الذي وعى خير وهي درس الحركة العربية وفشلها ، كما أرادته إرادته وإنجليز لكل من جانبته وحسابه ، ألا وهو أن يلتفت الملك إلى مصالحهم الحقيقية . وأن يرحم الموظفين وإجبيات مناصبه التي تمتثل في الموضوع للحكام ، وأن هذه الرعاية وحدها هي الكفيلة بأن تحفظ عليهم امتيازاتهم ، وفي حيرة واحدة : هل كل أن يتم بمؤامرة الحفاصة ، ولا يتصداه ، إلا في الحدود التي ترضى عنها السلطة ، وسنرى تطبيقات لكل هذا في تشايبا حشيشا . فهل يمكن أن نقول إن إيدولوجيا^(١٣) من مختلف عن إيدولوجيا الأب ؟ نعم ولا ، لو قلنا على طريقة البعض : نعم ولكن ، إن الذي نشأ في عصر إسماعيل غير الذي نشأ في عصر محمد علي وصلي ، فالأول يعتبر نفسه « حديثاً » بكل معنى الكلمة ، ولعله ينظر إلى الناس نظرة الزائف إلى تلك الحداثة التي لا يستطيع أن يتمثلها كل التمثل وحقة ، أي بشعوره وسلوكه وعقله معاً ، وليس بعقله فحسب كما نفترض أنه

المراجع) حين تولاها على مبارك في أول نظارة مستقلة تشكلت في مصر الحديثة (نظارة نوبار ، أغسطس ١٨٧٨ فبراير ١٨٧٩ م .) . ويبدو أن إسماعيل كان يكن له تقديراً ، فقد سافر معه إلى الأستاذة حين ذهب إلى العاصمة السلطانية لأداء الشكر على ولايته ، كما رافقه إليها غير مرة ، ثم كلفه الإشراف على تعليم أتباعه وتدريبهم^(١٤) ، ومنهم توفيق نفسه . وكان عبد الله فكرى يجيد اللغة التركية واشتغل بالترجمة فيها سواء في الحكومة أو في الأدب . وكان قد ولد في مكة سنة ١٨٣٤ م . (١٢٥٠ هـ .) من أب مصري ، كان مرافقاً في الحجاز للجنود المصرية^(١٥) التي أرسلها محمد علي ، وأم من المورة^(١٦) ، وربما تعود إلى أمومتها معرفته الجيدة بالتركية . وقد درس في مصر ، ودخل الأزهر . ولا شك أن قربه من إسماعيل ومن الدوائر الحاكمة كفل له موقفاً مالياً حسناً ، ونحن نعرف على كل حال أنه كان من « اللوات » ملاك الأراضي المشروية منذ كان كديلاً لديوان للكتاب الأهلية^(١٧) ، ولا شك أن ثروته نمت بعد ذلك . وعلى هذا فإن عبد الله فكرى يدخل إيدولوجياً في طبقة الملاك (على الأقل ، ولا نعرف مقدار ثلاكه وما إذا كان يدخل في طائفة كبار الملاك أم لا) وفي طبقة كبار موظفي الحكومة .

ولكن هناك اعتباراً آخر لابد أن يدخل في تحديد إيدولوجيا عبد الله فكرى . ذلك أنه اختير ناظرًا للمعارف في أول وزارة وطنية حقاً قبل الاحتلال ، ألا وهي وزارة عمود ساس البارودي (٤ فبراير - ٢٦ مايو سنة ١٨٨٢ م .) ، وهي في الواقع وزارة العرابيين . وكان أحمد عرابي نفسه ناظرًا للمجاهدة فيها ، وهو ما يدل على انتهاء عهد عبد الله فكرى ، إن يكن إلى العرابيين ، فعلى الأقل إلى أفكارهم . ومن جهة أخرى فلا يجب أن ننفل من إمكان آخر ، وهو قربه من شخص توفيق الذي كان مرهبا له في صغره ، فربما لعب هذا العامل ، إلى جوار انضمامه إلى الأفكار الوطنية ، دوراً في اختياره للوزارة كسبيل إلى طمأنينة الخديو ، إلى جانب معرفته الوثيقة بأسس نظارة المعارف ، ومكانته الأدبية الكبيرة . وربما يكون من نافلة القول أن تنبه إلى أن انتهاءه إلى ملاك الإطيان (ربما إلى كبرهم ؟) ليس متناقضاً مع الانتماء إلى الأفكار الوطنية ، فقد كان البارودي نفسه من كبار ملاك الأراضي ، ومن قبله شرف باشا وغيره . فتكلمة «الوطنية» في الحركة العرابية وقبلها لا تؤخذ باعتبار طبيعى ، بل الواقع أن الحركة الوطنية كانت إلى حد كبير مهيأة لمصالح البورجوازية المصرية التي كانت قد أخذت في التلخق .

وقد دفع الرجل على كل حال ثمن اشتراكه في وزارة البارودي ، حيث أتهم بالاشتراك في الثورة العرابية ، وقبض عليه ، واستجوب ، ولكن أنحل سبيله لعدم ثبوت إدانته . وكان قد قطع معاشه الحكومي ، فكتب إلى الخديو توفيق ، تلميذه السابق ، يستظفنه في قصبة يعتبرها بعض النقاد^(١٨) أفضل ما كتب ، وفيها يتول :

مليكى ومولاى المميزى
 ومن أرجى آله مسروره المصرا

لكن كان أقوام عئى تقولوا
 يامر فقد جالوا بما زودوا تكسرا

فما كان لي في الشر باع ولا يد
 ولا كنت من يخي سدى عصره الشرا

أول الأذى لاسلام مركزه الأيديولوجي، فهو الفقير الذي يصنع نفسه (ويريد أن يصنع أنه الجديفة) بالمعرفة، في مقابل مثليين البورجوازية المصرية المالكة التي تتصلع وحسب إلى التمتع بما بين أيديها . وسنعود إلى التحديد التفصيلي لبعض مواقف الفريين الأيديولوجية من خلال نصوص الرحلتين . ومن جهة أخرى ، فإذا كنا قد اطلنا بعض الشيء في حياة عبد الله فكرى وولده ، فلأنها غير معروفين كثيراً لدى القراء ، أما رفاعا ، فإنتنا نفترض معرفة جيدة به وبأعماله وموقفه من قضايا نقليص الإمبريز^(١٧) .

وسوف نقوم بالمقارنة بين الرحلتين ابتداء من محاور نظمتها أهم من غيرها في إطار الدراسة الأيديولوجية .

أساس الرحلة ونحوها

من الجدير أن يلاحظ أن أساس الرحلة في حالي الطهطاوي وفكرى واحد ، فهو بعثة رسمية حكومية ، ولكن كم من التحولات تمت على الرحلة وبجراها في كلتا الحالتين . ذلك أن رفاعا رافع الطهطاوي لم يرسل ، عام ١٨٢٦م ، وعمره خمسة وعشرون عاما ، ليدرس شيئا ، أي ليكون شيئا ، وإنما أرسل واعظا دينيا يؤم الصلاة ويخطب الطلبة ويشرحهم ويرد على مسألتهم في باب الدين ، بجماعة أخرى أرسل ذلك الفتى المصري ، أي الفلاح ، وكان المصري الوحيد في تلك البعثة ، ليكون في خدمة الطلبة والأفندية ، وكانوا جميعا من غير المصريين الفلاحين ، ولكن همه جعلت ولي التمتع ، أي عمد على ، ينقله إلى مرتبة المبعوث ليحظى بدراسة الترجمة ، ولا تعرف تفاصيل ذلك ، وإن كان يبدو أن المشرف الفرنسي على البعثة ، وهو السيو جومار ، له يد طولى في هذا التمييز ، لأن تقاريره تنفيض بئاته الفكرور والإحجاب الثابت بمواهب رفاعا وإصلاحه^(١٨) . ونستطيع أن نتصور حرص الفتى المصري على أن يبلغ بالعلم ، ولجأه على تحصيله أسس المراتب ، وهو الذي أدرك أن « شجرة معارف مسير جومار وحسن تديره يوقع في نفس الإنسان من أول وهلة تفضيل للعلم على السيف ، لأنه يدير بقلمه ما لا يديره بسيفه ألف مرة ، ولا عجب في الأقاليم تسام الأقاليم »^(١٩) ، نقول نستطيع أن نتصور مدى حرص الأزهري الفلاح على أن يساوي مكانة الأفندية الأتراك والمشرقة الذين أرسلوا في خدمتهم في البداية ، ولعل أنقى دليل على ذلك ما كتبه أساتذته للمارش ، اليسوشراليه ، في تقريره النهائي عنه في تمام بعثته ، في شهر « فريه » سنة ١٨٣١ : « وما ينبغي التنبيه عليه أن خيرة مسير الشيخ رفاعا تالتت به إلى أن شغله مدة طويلة في الليل تسبب عنه ضعف في عينه اليسار ، حتى احتاج إلى الحكمي الذي جاءه عن مظلمة الليل ، ولكن لم يخلل خوف تعمييق تقدمه . ولا رأى أن الأحسن في إسراع تعليمه أن يشتري الكتب اللازمة له ، فغير ما سمع به الميري ، وإن يأخذ معلما آخر غير معلم مكتب ، أفنى جزءا عظيما من ماهيته المصلحة له في شراء كتب ولي معلم مكتب معه أكثر من سنة »^(٢٠) .

نرى إذن أن أساس رحلة الطهطاوي هو أمر حكومي لتلبية مهمة « تلمعة » ، فإذا به يقابل الموضع ، ليصبح بجده مبعوثا ويقوم بجمعة رئيسه ، وهو الذي لم يطلب أحد منه أن يدرس شيئا ، وليصير من بعد أفنى أعضاء بعثة ١٨٢٨ على الإطلاق مصر . فلماذا حدث في حالة

كان حال من ينتمي إلى جيل عبد الله فكرى ، ولم يخرج إلى أوروبا ليتعلم شيئا . كذلك فإن من ولد في إطار امتيازات البرجوازية وتحت ما منذ صباه ، ليس كمن اجتهد ليحقق لنفسه أمثال تلك الامتيازات . كيا أن الذي يستغل حياته المسئلة أو يكاد في ظل الاحتلال ، وفي ظل عرومة الخديو الحائل متصمرا ، ليس كمن يشهد انتفاضات الأمة من أجل الكرامة ومحاولات الطبقة البرجوازية ذاتها أن تتخلص من استبداد الخديو ، إسماعيل كان اسمه أو توفيق ، وأن تتحرر من سيطرة البنوك الأجنبية ؛ فهذا الأخير على الأقل له مزية المحاولة ، وإن اكتوى بالفشل على نحو أو آخر . إن الأول قد نجح في المدارس من البداية ، أو يكاد ، أما الثاني فإنه صحا من سنوات أمل كانت إلى الوهم أقرب ، فاشبه ما بعد ١٨٨٧ بما قبل ١٨٧٨م . إذن هناك اختلاف بين جيل أمين فكرى وجيل عبد الله فكرى . ومع ذلك ، فإن الاختلاف في الواقع ليس كبيرا بالنظر إلى تاريخ تأليف رحلة الإرشاد ، « أو على الأقل تاريخ القيام بها » في عام ١٨٨٩م يستوى الجبلان : فكلاهما يتم بأسلاكه وجماعه ومناصبه (الفلندية أو الممكتة) ، ويترك أسر الأمة إلى صاحب الأثر ، وكلاهما مهم بللته ، أو أقل على الأقل في طبعته ، في الملل الأول ، وهو إذا تحدث فلأنما يتحدث إلى أهل طبعته ، من الأمراء العظام (أي كبار الموظفين) وأصحاب الثروات (وهو ما يعني الشيء نفسه إذا قلنا وأصحاب الأملاك) ، ويانتصار : كلاهما يفكر في نفسه وحسب . هذا هو درس انتصار خيالة الخديو ودرس الاحتلال الإنجليزي .

والآن ، لنعد إلى الرواة الثلاثة وستين عاما ، فترك عام ١٨٨٩م إلى عام ١٨٢٨م . نرى الفتى الطهطاوي (١٨٠١ - ١٨٧٣م) ، ذا الخمسة والعشرين عاما ، وهو يترك القاهرة ليرى الإسكندرية لأول مرة في حياته ، وليرتل منها سرعا إلى ظهر باخرة عسكرية فرنسية تنقله إلى مارسيليا ومنها إلى باريس ، التي يسقيها بها أحوالها خسة ، ليعود إلى مصر المحروسة عام ١٨٣١م ، وبه مودة « تحليص الإمبريز في تحليص بلير » التي يأخذ في تصحيحها والإضافة إليها ، لتنتشر في عام ١٨٣٤م^(٢١) . لنعد من وراء هذه الأحوال الستين أو تكاد ، فلماذا كان في رأس و في الحمة و رفاعا في ذلك الوقت ، وليس بعده ، لأنه هو نفسه يصبح من كبار الملوك ، وسيبوت من ألف وخمسمائة فدان ؟ فمن كان رفاعا الذي ألف « التحليص » ؟ إنه يقوفا في وضوح ، وكأنها من أروق احتضنت : إنه الفقير ابن الفقراء ، الفتى باقى الثروات ، بالعلم ، ولا سيما بعد ذلك أن يهدي نسباً وحسبنا قاسميا : « ولا أن يسوزان ما يسوقون إلى أصل عائلته كان من والأشراف » : « وحصلت مأسره به الفتح عما يفرج الإنسان من الظلال ، ويختار به من مرتبة العوام . وكنت من معشر أشرفاء جارت عليهم الألام ، بعد أن أجبرت غيها في ديوارهم ، وأشارت إلى نصيبهم الألوام ، بعد أن نصبت أملاك راجها في مزاورهم . ومن المركز في الأماسح في القديم والحديث ، وعليه الإجماع بعد الكتب والحديث ، أغير الأمور العلم ، وأنه كل مهم »^(٢٢) . هذا حديث وائيدولوجي ، بالفتى الفكرى : إنه تحيد لأرباب القيم ، فلنعلم أهم كل مهم ، فلا الثروة ولا السلطة تنتدبه ، بل هما نبعان له ، أو هكذا ينبغي أن يكونا .

وكيفينا الآن هذا التحديد الوحيد مركز الطهطاوي الأيديولوجي ،

أساس واحد إذن للرحلتين ، ولكنه يتحول في واحدة من المتورى الشخصى إلى المتورى القومى ، وفى الثانية من مستوى المصلحة العامة إلى مستوى الاستفادة الشخصية . ويتحقق من هذا الحق بدراستنا لغرض الرحلة كما يجدها كل مؤلف على حدة .

غرض الرحلة :

بعد أن تحدثنا في القسم السابق عن « أساس » الرحلة ، هي عن علة الغيام بالرحلة للكافة الزمانية ، نتحدث الآن عن الرحلة الأخرى ، أى الرحلة الأدبية ، التى تستل في كتابتها تجربة الرحلة للحياة ، والتى تأخذ شكل مصنف بعد الحجم . وتسمية كتاب قص أحداث السفر « بالرحلة » ، فوق أنها تسمية تقليدية ، فإن رفاضة^(٢٢) وصيد الله فكرى^(٢٣) يتفقان في الأخذ بها .

يقول رفاضة في نص شهير تكاد كل كلمة فيه أن تحتاج إلى تعليق : « سهل في الدخول في خدمة صاحب السعلة [يقصد عمد حل] أولاً في وظيفة وأعط في المسافر الجهادية ، ثم منها إلى رتبة ميموت إلى باريس صمحة الأتنية المعبرين لتعلم العلوم والفنون الموجودة في هذه المدينة البهية . فلما رسم اسنى في علة المسافرين ، وزعت على التوجه ، أشار على بعض الأقارب والمحمين ، لا سيما شيخنا المنظر [يقصد الشيخ حسن المنظر] ، فإنه مولع بسباح جناب الأخبار ، والأخلاق وما غرائب الآثار ، أن أتبه على ما يقع في هذه السفرة ، وعلى ما أراه وما أصالده من الأمور الغريبة ، والأشياء المعجبة ، وأن أتبهده ليكون نافعا في كشف الغناع ، عن عيا هذه البقاع ، أتى بذلك فيها إنها حرائس الأنظار ، وليبقى دليل يتشدى به إلى السفر إليها طلاب الأسفار ، خصوصا وأنه من أول الزمن إلى الآن لم يظهر باللغة العربية ، على حسب تقى ، في « تاريخ مدينة باريس كرسى ملكة الفرنسيس ، ولا في تعريف أحوالها وأحوال أهلها ... لما قصرت في أن تقيدت في سفرى رحلة صغيرة ... وشحتها ببعض استطرادات نافعة ، واستظهرات ساطعة ، وأنشطتها بحث ديار الإسلام على البحث عن العلوم البرانية والفنون والصنائع ، فإن كمال ذلك بلاد الإفرنج أمر ثابت شائع ، وألحق أسحق ابن بطيخ . ولعمري أتى منه إلتقى بهذه البلاد في حيرة على فتحها بذلك وغلو ممالك الإسلام منه ... »^(٢٤) .

وتشير هذه السطور إلى أغراض ستة ، هي على ترتيب زرودها فيها ويصحب عبارتها على التقريب :

- ١ - ذكر المعجائب والغرائب في تلك البلاد .
- ٢ - كشف الغناع عن عيا هذه البقاع .
- ٣ - تقييد دليل يتشدى به إلى السفر إلى باريس لطلاب الأسفار .
- ٤ - ذكر تفرق مدينة باريس وتعريف أحوالها وأحوال أهلها .
- ٥ - بحث ديار الإسلام على البحث عن العلوم البرانية والفنون والصنائع .
- ٦ - ذكر السفر ووقامه وكذلك ثمرته وضرره وهو التعريف بالعلوم والصنائع المطلوبة .

ونحتاج عبارة الطهطاوى وأسلوبه في التعبير ، في شئ كتبه وكتابه ، إلى دراسة خاصة ، ولكن يظهر في نص الأغراض الذى

الرحلة الفكرية ؟ إنها أيضا تقربا لتبسيط مهمة حكومية هي الاشتراك في مؤتمر المستشرقين الذى عقد في السويد والنرويج في سبتمبر ١٨٨٩م ، وما أشد اهتمام كتابها بالإشارة إلى خصصاتها للالة ، ولكن سرعان ما يحوها قاتلها ، وهما عبد الله فكرى وولده ، إلى رحلة للتمعة فيمررون على جزر البحر المتوسط ومدن إيطاليا وما جاورها من ممتلكات الإمبراطورية النمساوية وبلغيا وباريس ولندن والسويد والنرويج وألمانيا وما شاء الله . ولا يساوونا شك في أن هذا التحول ، من مهمة للمصلحة العامة إلى رحلة للتمعة الشخصية قد مر بخاطر آل فكرى وصر به أيضا احتمال استنكار مثل ذلك ، ولهذا فإن عبد الله فكرى يذكر بالتفصيل اجتهاذه لزيارة المدارس في خطابه إلى رياض باشا^(٢٥) ، ناظر النظار وقت الرحلة ، وذلك تبريرا لتواجده في باريس عشرين يوما ، هو يعضيت تبريرا آخر ساذجا ، يعرف أمثاله صغار المؤلفين وكبارهم ، حين يقول : « وأقمت في باريس نحو عشرين يوما ، نزاجع ما كتبنا بمصر من المواضع التى حزنناها للعرض على المؤتمر السويدي ، ونعبد عليها النظر . وفى خلال ذلك نتروى على معرض باريس العام ... » ثم يعضيت : « وفى أثناء تلك للدة أردنا معاينة الممارس الموجودة هنا ، فصادفنا الوقت وقت عطلة^(٢٦) » ، وكأنه لم يكن يتخطر أن تكون المدارس الفرنسية معطلة في الصيف ! تقول إن ما فعله هنا عبد الله فكرى ، المؤلف للحك ، إنما يدل على محاولته للتسرى على تحويل الرحلة الحكومية إلى رحلة للتمعة الشخصية . ولكن أقوى دليل على ما تقول إنما هو دليل على ، ونقصه به غريب أية إشارة محدثة إلى أى مرحلة بعينها من مراحل الرحلة ، عدا حضور المؤتمر ذاته ، في التقرير الرسمى الذى حرره عبد الله فكرى بنفسه ووجهه إلى جناب الحضرة الخديوية ، وشاه له خاطره أن يكتب التقرير الحكومى الرسمى شعرا ، ويبدأ بتحية الخديو وأنواره ، وأنه :

مولوا قد سفرنا بأسرك نبغى
لرفضاك ما تسوس به الأسفار
نصل المغارب بالشرق والبرى
بالسير لا سلك ولا إلتصار
ونلف أنبال الأباطح بالبر
نتسابقنا الأبياد والأفوار
لا البحر ذو الأمواج نخشى بأسه
يوما وليس البر فيه نغمار
البحر بر في رضاك بمن به
والبر من جلودى نذاك بحار
ومدى النهار صباح خير كله
بسمود جلك والنجى أسمار
نطوى البلاد بطيب ذكرك نكره
هيق ونفحة ريحه ممطر^(٢٧)

ويعد ستة أبيات يفضل مقصود البيت الأخير ، يقول مباشرة : ثم امتطينا للسويد وكتاباً
لا الركض يجدها ولا التسيار
ويأخذ في تفصيل إقامته في السويد والنرويج .

بعض رفاعة ، الذي يميزه عن السفر نفسه وقائه ، وفي الكتاب هذا وذلك ، ولكن للشهرة المكان الأوفى .

فلماذا نجد عبد الله فكرى ونجله أمين ؟ إن الاختلاف لبين ، وهو يظهر أول ما يظهر من محض مقارنة عنوان الكتابين : إن جهد رفاعة والشركب ، الذي يصف إلى تقديم صورة كلية للحضارة الفرنسية في أهم جوانبها وأبرزها ، يظهر في أهم كلمتين من العنوان : التخليص والتلخيص ، ويقال فعل إن كتابه يحتوي على عصاره الحضارة الباريسية . أما عنوان الرحلة الفكرية فإنه صلبق متواضع : « إرشاد الآباء إلى حسان أوروبا » ، حيث التركيز هنا على « حسان » البلاد ورفاتها ، من حدائق وقصور وبحيرات ومطاعم وفنادق وما شابه ، كما إن كلمة « إرشاد تدل على الهدف المثالي المتمثل في إعداد دليل لدواول التنقل والمبيت والمأكل والمشرب وأسعار ذلك وظروفه ، وقدر ما تدل كلمة « إرشاد » على التفاضيل ، تدل كلمة « تلخيص » على عنوان رفاعة على الجهد العقل البسيط المهدف إلى إدراك الكليات .

يتحدث محمد أمين فكرى عن غرض رحلته مرتين في مقبلة كتابه ، والجسم بين التصيين يعمدنا نضع أيدينا ليس فقط على ازدواجية الوعى عند طيفه ، سواء كانت طبقة سلاك الأراضي أو فئة كبار موظفي الحكومة المدنية ، أو من شارك في أفكار العرابين ثم اعتلر عنها متحدثاً ، بل كذلك على إحدى الممارسات المنتظمة المستمرة للطبقة الحاكمة المصرية منذ بداية العصر الحديث وبغير توقف ، أهمى عارسة التفتطة « الأيديولوجية » ، أي وضع شعار أو هدف أو مبدأ وممارسة فعل مختلف تماماً أو مختلف كثيراً . وتميزنا « التفتطة الأيديولوجية » ، هو في الواقع وضع مهلب لما يسمى في الكلام العادية لممارسة « الكلام في الوجهين » ، أو قل صراحة : عارسة تنكيك الكلب للمظم .

إن أمين فكرى يدفع في وجه الفلاري ، في أول ما يطالع به ، أنبل حديث « حديث الوطني الغيور الذي لا يفكر في نفسه بقدر ما يفكر في وطنه » ، ويضع في خطابه اصطلاحات ثقيل الإجماع الوطني بغير تردد ، أو تكاد ، إذا أدخلت على علاها ، وهي في الوقت نفسه اصطلاحات أصبح الاحتلال يشجع على تداولها طاملاً يستطيع أن يقدم لها المضمون الذي يتفق مع مصالحه ، تلك هي اصطلاحات : الأمة ، العنانية ، الثروة ، الرفاهية ، الحضارة ، التقدم ، العمران ، التمدن ، القضاء آثار أوروبا ، الإصلاح ، النجاح . يقول في صفحة ٣ - ٤ : « كتبت بعض ما رأيته بالبلاد التي شاهدها ، قادماً بذلك وقوف أبناء وطني على ما يستوقف النظر من حبسها وعلى ما صرفه أهلها من الممة والاعتناء بشؤونها حتى وصلت من الثروة والرفاهية إلى ما وصلت إليه ، فإن مرة أحوال الأمم وما هم عليه من الحضارة والتقدم والعمران والتمدن إلى أن القضاء آثارهم طلباً للإصلاح ودية في النجاح » .

إن هذا النص يحدد في وضوح أن القصد المباشر هو دعوة أبناء الوطن إلى التقدم ، ومن هذه الزاوية فلا اختلاف في المقصد بين الرحلة الفكرية والرحلة الطوطية ، وربما يصرف الفلاري لاختلاف نظره عن عبارة ما يستوقف النظر من حبسها ، وربما يوازنها بإشارة الطوطية إلى « العجائب والغرائب » ، والفرق ما بين العجيب والغريب من ناحية ، ولكن لثمة للنحاس من ناحية ، قد يعود إلى تطور الحساسية

أوردناه واحد من أهم معال أسلوب رفاعة ، ألا وهو التضمين بالكولف والتبئية بالطلب الحقيقي (إلى جانب معال أخرى مثل التراجع خطوة للفرق خطوات ، والتأخير والتقديم ، وتحويل الأنظار عن مواطن الاهتمام الممكنة ، وغير ذلك) . ذلك أن الفترة التي تبدأ بكلمات « أن أتبع ما يقع في حله الشرة » إلى « وأحوال أهلها » ، والتي تقدم ما عددها الأفراس الأربعة الأولى للرحلة ، هذه الفترة تقدم أفراساً مالوفة كتبت الرحلات ، بل هي كذلك تقدم أفراساً مالوفة بحسب ترتيب تنازل للكولف ، وللمطلوب عند أهل مصر ، إلى الأقل لكفة والأهم عند الطوطي . فرفاعة لا يصدم الفلاري بالإعلان عن كتاب فيها يسمى اليوم بالدراسة الأنثروبولوجية الثقافية ، بل يقدم إلى سمعه وعينه الفكرة التي تجلبه إلى الكتاب ، وهي فكرة الغرائب والعجائب ، وذكرها ثابته باستخدام الصفتين « الغريبة » و « المبهجة » ، وتضع هذا كله يواز سلطة الشيخ الصغار الأدبية ، بحيث نجد الكلام يبدو كأنه له وطاعة لأمره ، إما هذا كله هو الجرعة الأولى مشفوعة بالمشجعات . وتلقها جرعة أخرى يقبلها فلاري العصر من غير شك في سهولة ، لأسباب كثيرة ، ولأنها في الظاهر لا تكاد تقول شيئاً ، وإن كانت في عبارة سوف يستلجمها : « كشف القناع عن حيا هذه البقاع » ، ولكن الفلاري اليوم قد يجد أنها ذات دلالة قوية على غرض أساسي من أغراض الرحلة الطوطية ، ألا وهو الاكتشاف ، ولحق أن كل الرحلة ستكون كشوفات من بعد كشوفات . ثم يقدم فرفاً قلبياً آخر وهو إعداد دليل للسفر ، وهو أمر عاصى جداً ، وسنجدله يوضح إلى حد اللال على رحلته « إرشاد الآباء » ، ولكن الطوطي « للآباء » ، بأحسن معاني هذه الصفة ، يجد مضمون دليله على الفور (ولأخذ كلمة « خصوصاً ») ، يقدم فرفاً الرابع الذي يمتدح بكثرة من التعليل والموروث على النحو الذي سيفهمه عليه رفاعة : ذلك هو ذكر تاريخ باريس ، أي تاريخ فرنسا وتنظيم الحكم والحياة في أوروبا القرن التاسع عشر في النهاية ، وتعريف أسوارها وأحوال أهلها ، وهو ما يشير إلى تمييز رفاعة البارز بين المدينة مأوى والمدينة معنوية ، ويستند أن أمين فكرى لا يكاد يهتم إلا بالجانب الأول . تقول إن هذا الفرض الرابع ، وإن كان مفهوماً ومألوماً إلى حد ما ، فإن المضمون الذي يضمه فيه رفاعة ، يجعل منه شيئاً جديداً بالفعل ، فمن يراؤه ثلاثة أشهر وليس شيئاً واحداً : تاريخ المدينة ، والتعريف بالمدينة مأوى ، وبها بشراً ، ثم إن التعريف للذي جال يأخذ صورة التفاصيل المتتالية حسب توالي أيام الإقامة زمنية ، وهو ما نجده عند أمين فكرى ، بل صورة العرض للتكامل للموضوعات تتوالى ، فتكتمل أمامنا صورة المدينة (للوقع ، للناسخ ، النبر ، المجارى ، الأرضية ، القنات ، سطح الأرض ، للوسائل) .

ونأتي الآن إلى الفرضين الآخرين ، وهما متكاملان ، ويشكلان أهم الأغراض جميعاً وموطن الثروة في الرحلة الطوطية . إن رفاعة يكتب ما يكتب ليقول لقومه ، مصريين ومسلمين : انهضوا ، تنهروا ، اهرقوا الجهد ، خلوا بأسباب القوة ، وأسباب القوة الحقيقية علوم وصناعات . إذن فالفرض الحقيقي هو « للقاء » ، هو تبليغ رسالة ، هو « حث ديار الإسلام » على التنوير العظم ، فيكون في صورة عرض العلوم الجديدة ، « الغربية » على العلوم التي تقابل العلوم الشرعية ، علوم الدين ، وعلى العلوم « الرياضية والطبيعية وما وراء الطبيعة » أسوأ وفرفوها « (٣٦) » . هذا هو « ثمة السفر وفرفه »

الخاص^(٣٦) ، وأراد أن يفيدنا بدعوة جديلة وأن يعرفنا بأولم وأكلر جديلة ، ولكنه لم ينس حلف الإمتاع وهو يجلسنا عن غريب عادات الفرنسيين عن بعض حكايات المصيريين والشوام في مارسيا وبارس وعن حكاية مع السكان وصاحب البقالة . . . الخ . إن رفاة (تنسق رحلته مع أعراضه التي أعلن عنها ، أما الرحلة الفكرية فإنها مزدوجة القصد على المستوى التصيري ، غير متسقة بين جانبها القوي (الملحن صراحة في الصداقة) والفردي (غير الملحن إلا على استحياه) ، إن رفاة مارسا ما يقول ، وأمين ذكرى يقول مالا مارسا إلا في أقل الأوقات ، ومارس مالا يقول إلا تلميحاً وفي إسراء .

جمهور الخطاب :

ولعل هذه النتيجة أن تتأكد حين ننقص بعض الشيء في هذا الأمر للملم لينيرولياً : إن كل يتحدث كل من رفاة وأمين كقري ؟ إن جهة الخطاب متحد مضمونه إلى حد بعيد ، وأسلوبه أيضاً بطبيعة الحال . أما الملهطاري فإنه يحدد جمهوره في افتتاحيته مرتين : الأولى حين يقول إنه يجب به إلى حد « ديار الإسلام » على البحث عن الملم البرانية والفنون والصنائع ، ويعود إلى ذكره مالك الإسلام بل و « سائر اسم الإسلام من عرب وهجم »^(٣٧) ، والواضح أنه يقصد هنا سائر المسلمين من حكام ورجة . أما المرة الثانية ، فإنه يوضح جمهوره بما لا مزيد عليه من الوشوح ، حين يتحدث عن سلوكه طريق الإيجاز والسهولة في التصير . حتى يمكن لكل الناس ورود حياضه ، فجمهوره إذن كل الناس من قراء العربية . أما جمهور محمد أمين ذكرى ، فإنه محدود بالضرورة بالقدرة على « السباحة » ، كما سبق وأشرنا ، وبالتالي فإنه جمهور الأثرياء ذوي القدرة على السفر إلى أوروبا وعلى نمل كل أو بعض ما فعله هو في أثناء سفرته . هنا تؤكد أن إشارته إلى « أبناء الوطن »^(٣٨) ليست إلا إشارة غير مباشرة ، فهو لا ليسوا هم جمهوره القاري الذي يتوجه إليه بالخطاب ، وإنما هم قد يستطيعون من زيارات الآخرين السراة الأثرياء إلى أوروبا ، وهو لا هم الذين يتجه إليهم الخطاب ، وبالتالي فإن إشارته الأولى (ص ٣ - ٤) إلى قصده ووقوف أبناء وطني على ما يستوقف النظر من عاصمتنا . . الخ ، تكون إشارة غير دقيقة ولا صريحة ، اللهم إلا إذا كان نص ص ٨ هو تفسير ، بالتجديد ، لنص ص ٣ - ٤ ، فيكون المقصود من أبناء الوطن في ص ٣ - ٤ هم الأغنياء الغاصبون على السباحة (رابع النصين اللذين أحدهما منذ قليل) . إن رفاة يتوجه إلى قومه أجمعين ، وأمين ذكرى يتوجه إلى أهل وطنه ، وأما ذكرى الوطن ، فإنه يصبح أقرب ما يكون إلى ذر الزمان في العيون ، وهذا هو ما نقصده بالزادجاية الوحي في الرحلة الفكرية .

ملاذ في الدماغ ؟

ونال ببرهان ثالث على اتساق الفعل والفرض للملم عند رفاة ، ولندماج هذا الاتساق عند أمين ذكرى ، أي على قومية الرصي قصداً وعملاً عند الأول ، وعلى القومية أولاً والفرعية الشديدة عملاً عند الثاني ، حين نحاول أن نجيب عن السؤال التالي من خلال نصي الرحلتين : ملاذ في دماغ كل من المؤلفين ؟ بمباراة أخرى : ملاذ يريد كل منهما أن يفعل ؟

إن القاري « للتخليص » ، ولو كانت قراءته سرية ، ليلحظ على

الفعلية والمجالية وطرائق التعبير في خلال ستين عاماً من عمر الكتابة المصرية . فليصنف إذن هذا القصد النبيل كما تصنف لرفاعة في مقدمته وفي أثناء رحلته وفي خاتمتها .

ولكن إصجابنا يجد أسباباً للثروت بوجه ، حين يجد نعمة حقلقة تتداخل مع النعمة القومية ، تلك هي نعمة الاهتمام الشخصي الذي يجعل أحد أفراس الرحلة الدعوة إلى السباحة ، من أجل المتعة في ما هو ظاهر . فذلك أن المؤلف بعد أن يتحدث عن المواد التي استعملها في صياغة رحلته ، يذكر منها آخرياً : « مايلي متعلما في الحاضر من أحسن المناظر وغرائب المناظر التي لا يكاد يحبوها الزمان » . فهذا إذن ما تمخضت عنه الرحلة ، وهو « تليخيسها » إن أردنا الدقة : مناظر ومفاخر ، بينما كانت عند رفاة : علوم وحث على اليقظة من نوم الغفلة . ثم يقول أمين ذكرى (ونلاحظ هنا لجة الخطاب الشخصي) : « فكيف الآن أن نتطلع على ما كتبت فتجمله وسيلة وتخله ذريعة لأن تعمل جهلك ، وتعلم وكذك وكذك وتصرف عنان عزمك إلى السباحة ، فتجعل ما نصيبا من زمتك وعظما من مالك ، وأنت إن سلكت هذا المسلك وبغوت هذا النمو أفادت نفسك وبني جنسك واكتسبت معرفة أشباه تخفى على أمثالك ، وعرفت عادات معاصرك مؤلفة وخفلة ، وطباعهم متشابهة ومتباينة ، وربما إن رأيت طرق تقدمهم أعتدت لنفسك ولبلدك ولأبناء وطنك ما رأيت أعلمه ، ونقلت من ذلك ما قدرت عليه ، وألغت غيرك ولو بكتابة ما استحسنت بما رأيت »^(٣٩) . ولو قلله القاري وكتب مثل كتابه ، وأنت حينئذ منشتر الحاضر قري العين ، خال من الشواغل والمخاطب ، فإذا رأيت ثمرة إرشادي من إصجاب الناس بما كتبت ، ولقائهم على ما صنعت ، فإني أظنك لا تنس كاتب هذه المجلة ، إذ هو الذي حثك على هذا العزم واستجبتك لهذا الحزم »^(٤٠) . فهي هذه السطور لا يستطيع القاري لتسبب إلا أن يلمح ، وخاصة بين تشابهها ، الاهتمام « البرجوازي » بالفتح الشخصية التي تفرهاها السباحة ، وإن وازنه الاهتمام بتخليص « بني جنسك » و « بلدك » و « أبناء وطنك » ، ويؤكد هذا الاهتمام الشخصي الفردي تعبيرات « السباحة » (ويدرك القاري للرحلة أنها تعني في الحقيقة « التفرغ ») و « حقا » و « لنفسك » ، ويذكر منشتر الحاضر قري العين خال من الشواغل والمخاطب ، ودعنا من التعليل على نداه السطور الأخيرة العاطفي إلى تذكرتي بها ، وهو جدير بشيء من التحليل النفسي ، وكان من أهم أفراس كتابة الرحلة في النهاية هو هذا الغرض الشخصي الفردي للنحس : إصجاب الناس بما كتب المؤلف .

وقد يرى القاري أنه لا حيب في السفر يفرض المتعة ، ولا حيب في الكتابة بما غير المناسف من أجل إمتاع الآخرين ، وهذا حق بطبيعة الحال ، ولتسبب من أهم مراكز اهتمامات الحياة الإنسانية ، والوظيفة الأساسية للأدب ، بوصفه فناً ، هي الإمتاع . هذا حق ، ولكن أن تقصد المتعة والإمتاع ولا تتحدث عن غيرها شيء ، وأن تتحدث عن قصد الإفادة القومية وأن تلمس الإمتاع في الواقع معظم الوقت وتدعو إلى مثله شيء آخر . وهذا هو ما أشارت إليه بعض السطور السابقة وما يشته الكتاب كله كما سنرى ، وهو غير ما فعل رفاة : كان يمكن أن يلجأ إلى بارس ليحيا حياة جديدة ويتمتع مشاء ، ولكنه اختار الدراسة حتى ضيقت عيناه وصرف على التعلم من مصروفه

لسماع الموسيقى مع منظر الأنوار البديع وهواء البحر واتساع المكان ما يدهش الألب. ولكن أدركنا التنبؤ لكثرة الناس ، وإن كان فيه رجال ونساء بالغة حد الجمال والرشاقة والاعتدال . فجلستنا على إحدى فهوى الديدان نتره الطرف في ما نراه ونشرف الأتاني بسماع التفتحات الحسان ونتمش الأرواح بمرأى تلك الملاح . (١١٠)، ولا ننظنا نعلموا الحقيقة إذا قلنا إن ذكر الطعام لا ينقطع بين صفحات رحلة «الإرشاد» ، وكأنه كان هدفا من أهداف السفر ، وربما تلعب فنية عين إلى زملاء طبقة في مصر عن من يتيسر لهم ما يتيسر له (١١١) . أما الصفحات التي خطها قلم عبد الله فكرى نفسه ، فلها نغور حول معاني الاختراع ويتم بالتشريفات والامتيازات البروتوكولية (انظر خطابه إلى على مبارك من ٩٠ - ١٠٠ وإلى رياض من ٧٥٩ - ٧٦٥ وقصيدته التقرير من ٧٩٧ - ٨٠٠) .

ولا يبقى أن رحلة «التخليص» لا تخلو من الأرقام أو من العرائف أو من الأمور المعجية ، ولكن كل ذلك فيها يقاس ، وبما يخدم هدف التعريف بباريس أو الترويج عن القارىء من وقت لآخر .

باريس عندها :

يحتل الكلام المباشر من باريس لفاتلة الثالثة من بين مقالات «التخليص» الست ، كما أن لفاتلة الخامسة ينحصرها الطهطارى تاريخ أحدث ١٨٣٠ فيها . وليس مصادفة أن هاتين الفاتلتين هما أطول مقالات الكتاب ، بل إن الثالثة وحدها تكاد تحتل نصف حجم الكتاب إلا قليلا . وهذه لفاتلة تتناول وصف باريس بشكل موضوعي ، أى على هيئة تتبع موضوعات أساسية ، في ثلاثة عشر فصلا ، كالتالى : فطبخ باريس ، أهلها ، سياستها ، عادات سكانها ، أغليتها ، ملابس الفرنسيين ، متزهات المدينة ، سياسة صحة الأبدان ، العلوم الطبية ، فعل البحر بالمدينة ، كسب مدينة باريس ومهاجرها ، دين أهلها ، تقديمهم في العلوم والفنون والصنائع . ولا حاجة بنا إلى البرهنة على أن معرفة الطهطارى كانت معرفة « من الداخل » ، فنص «التخليص» معروف ، وبين أيدي من يريد من القراء .

وقد يقال إنه لا يمكن المقارنة بين إقامة الطهطارى لسنوات وغمرال العائلة الفكرية في باريس الذي استمر ما لا يزيد على الأسابيع الثلاثة فيها ، ولكن يرد على هذا بأن هذه الأسابيع تعادل نحو ثلث زمن الرحلة كلها ما فيها السفر بالبحر ذهابا وإيابا ، وأن الإقامة بالسود والنرويج مما لم تستغرق أكثر من خمسة عشر يوما ، ويضاف إلى ذلك أن أمين فكرى كان قد درس الحقوق في باريس وتال إجازته منها ، ويسألنا لئلا إقامته السابقة بها لا تقل هي الأخرى عن عدة سنوات (١١٢) ، وكان يمكنه أن يضع نتائج خبرته ومناظرها . لقد وللك تحولت باريس عنده إلى عرض محتويات المعرض الصناعي الزراعي الدولي بها ، اعتمادا على منشورات أجنحة الدول ذاتها المشتركة فيه ، وإلى وصف لأن يضع ملاحظاته وحجراته ومناظرها . لقد تحولت باريس عنده إلى « شيء » ، في حين كانت حيلة ونظما عند رفاعة . واستوعب إلى بعض استثناءات من هذا التعريف حين تعرض لبعض إشارات أمين فكرى إلى الفهم السياسية بمناسبة الحديث عن «الأوتيل» قد قيل « فيها وغير ذلك من الأمكنة » .

الفور أن هدف رفاعة هو الفوص إلى أعماق النظام الفرنسى في الحياة والتفكير والسياسة ، وربما كان من أهم دلائل هذا الموقف ، وإن بصمت قليلا من الإدراك ، للقرائن المستمرة التي يجمعها بين الفرنسية وغيرهم ، ووضعه النظم لكل ظاهرة يعالجها في إطارها العام ، حتى أنه يبدأ بابه الأول من مقدمته بالحديث عن « تقسيم سائر المخلوق (١١٣) » ، أى عن الجنس البشرى ككل . هذا هو ما يحول رفاعة أن يصل إلى : أن يسكن بيديه خلاصة الروح الفرنسية .

فماذا يريد أمين فكرى أن يفعل ؟ صحيح أنه يريد أن يعرف ، ولكنها معرفة إدراك الجزئيات التي تمت بالمعبر والمحب ، وهي معرفة ما يبحث على التمتع في المحل الأول (ودعنا من الوصف التفصيلي لمحتويات معرض باريس ، والذي يمثل ثلاثمائة صفحة لا أقل (ص ١٣٠ - ٤٣٢) ، فهو كالمنزل في معظمه من كتالوج التعريف) . إن هدف أمين فكرى هو التمتع بالسياسة (١١٤) ، ولماذا هذا التمتع شكلا محددا هو شكل « التفرج » (١١٥) . ولا شك أن سيطرة التفرج « التفرج » من جهة والزراعة في « الفروس » من جهة أخرى ، أدبا إلى اختلاف في كيفية الرؤى به ، حيث يطلب الثال واستخلاص العموميات عند رفاعة ، بينما تسود السرعة في سكتة أمين فكرى عن رحلته ، ويتم بالأمور القريبة الباحث على الانهيار . ولا شك أنه لا بد أن تضع في الاعتبار وقت كل منها ، فقد كان سنوات حسا كاملة في حالة رفاعة ، وتسعة وستين يوما لا تزيد (١١٦) عند أمين فكرى . وقد حاول هذا الأخير أن يعكس سرعة رحلته بدقة أراد أن يتخاضها في كل شيء ، حيث نجد أرقاما في كثير جدا من صفحات الكتاب ، ولكنها تدل على ما قد نسميه ، اللغة البريانية ، فهي أرقام مستعارة من كتب الأدلة الرحلات ، أو هي ليست بذات أهمية حقيقية ، اللهم إلا للسائح الملقن الذي يريد أن يمسح بقليل قبل سفره عن تتصل هذه الأرقام بالثوق ومسافات السفر وأجر الفنادق ، فكم من التفاصيل لم يرج إيفل في باريس (١١٧) ، بما في ذلك ترقية الصعود « بالنسيج » (١١٨) ، ومن سكان المدن والمسافات بأقواسها . ولرغبات الجبال وأعداد الفارين ، ومساحات الوصول وما شابه . ويتصل بهذا ما يمكن أن نسميه بالروح « البريانية » عند أمين فكرى ، بل عند والده نفسه ، ونفصه بها الاهتمام بأسور خارجية ، أو هكذا يجب أن تكون عند رجل « المعارف » المصرية ولولته في رحلة مؤخر حلمي ، والروى السريع على أمور ما بكثير ، وأصل على سلم القيم . فأنظر مثلا إلى أمين فكرى وهو يكرس ما يزيد على خمس عشرة صفحة (ص ١٠ - ٦٦) للتعبير في المعارف واللباس والمأكول والمشرب والطهارة والسكن والبك وشركة « كوك » ، التي يفيض في الحديث عنها بغير داع على الإطلاق ، وزنايا مستطاب خدم ورسولته ا وكم يمر سريعاً في التعريف بالعلماء المستشرقين ، من طبقة جولت تسيهر ومولر (١١٩) ، ثم يمتد ليصف مقابلة والده مع الملك السويدي ، وفي الوقت الذي لا يذكر لنا مضمون بحوث العلماء الأوربيين (١٢٠) ، فإنه يفرده صفحاته لذكر بعض طرائف ما كتبه بالعربية . وقد بدأ أنه يسيل الحديث عن الموسيقى ، ولكن ها هو حبيب رجاءك : « وصدنا من هذا التفرج فتصاوتنا طعام العشاء في أحد الفنادق ، ثم رجعا إلى الديدان الكبير لسماع الموسيقى ، لأنه علم لنا من مطالعة الدليل أنها تنزف في هذا الديدان ثلاث مرات في الأسبوع منها الجفيس . ونصم ما فعلنا في هذه الرياضة ، فقد رأينا في ذلك المحل من اجتماع الناس واحتشامهم

عن النساء :

وربما كان من أهم مجالي النظرة « البرانية » عند أمين فكرى وتلك الجوانب « عند الطهطاوى » مستخدمين تعبيرين مشهورين من اقتراح المرحوم الدكتور عثمان أمين « معالجة كل منها لموضوع النساء في رحلته .

النساء ! لقد ظهرت الحضارة الغربية أمام أمين المصريين أول ما ظهرت ، مع نابليون وبنايرت وجهه ، ملغيا وامرأة تلبس « الفستات » وتحاطل الرجال وترافقهم (وعلا ما يبحث ويكتب ، عند بعض القلة كذلك) ، ثم أصبحت في عهد محمد علي آلة وكتابا وعلا ، ثم من عصر إسماعيل إلى اليوم آلة وامرأة على الأغلب . وإن نتعرض هنا لسياسة الغرب المقصودة في هدم أسس القيم التقليدية منذ عصر إسماعيل (راجع مؤلفات الملاحظ لمثبه لكل صغيرة وكبيرة عبد الله أفندي نديم) ، ولكن الثابت أن استخدامها لسلح المرأة واضح مستمر ، وإلى اليوم (ألا يهدون إلى حلالة الرجال بالأمم بالاستمئانة لبسعات النساء ١٢) . فكيف « رأى » المرأة الأوروبية ، فرنسية هنا وغير فرنسية هناك ، كل من رفاعه وآل فكرى ؟ يقول عبد الله فكرى في رسالته ، التي لم يتلق عليها ردا ، إلى علي مبارك : « وكنت أمد لداهي اللهو وإخلاصة بدأ « (١٤) ، فماذا حدث ؟! لقد

وصل إلى سويسره ، وإلى لوسرن ، وانهز « بلسانظر البديعة » وبخاصة الغابات والبحيرات والجبال المطلقة بالثلج ، ولم يس أن يتحدث من « كثير من اللوكندات بديعة الهجة والإفان تسع نحو أننى نسمة يتيوتن على جهد الشمر ومستحسن القرش ويكولون طيوت المأكول ويكون غاية الراحة « (١٥) . وإلى إحدى للمحلات الجبلية صعد إلى ذروتها ، وكم رأينا في تلك الطلح من صباح الملاح ، كل غريد وداح شاكبة السلام من الملاحظ كالصفايح مراضى صباح وقعود كالرماح قائم بأخذ في تفصيل أوصافهم ، حتى يقول : « ولقد أنسىني المشيب حتى خلت أننى عدت إلى الصبا ، وكنت أمد لداهي اللهو وإخلاصة بدأ « (١٦) . وهذا حديث تقليدي وسافج ورائع ، وشبهه حديث الابن من بعض للتبرجات (١٧) . وقد سبق أن أشرنا إلى نص الانتفال من الموسيقى إلى إمتاع الأرواح بمزاجي تلك للملاح (١٨) . وهذا الحديث من نوع حديث الأب نفسه الذي أثبتنا نعبه ، ويتكرر نغمته ما بين مرحلة وأخرى من مراحل الرحلة .

ولكن حديث النساء ليس طائفا من هذا الصنف في « الإرشاد » ؛ فهناك حل سيلل المثال تقرير لحديث حتى مستوى مرتفع مع إحدى سيدات المجتمع في كاتبة انتقل للمزج . وهناك حل الأصح حديث مع طالب من بولونيا (مدينة شمال إيطاليا مشهورة) يتناول الحجاب الذي سيلتهب عام ١٨٩٩م ، بعد نشر لأهميته كخليفة للتشاح بل لتقدم نموذج لعدة أمين فكرى ، وهي لغة متحورة متلفة بالقياس إلى لغة أبيه : « ومزار الوابرين يتقل بأن ونحن نتقال الحديث مع من سائق لنا الصلصة من السابجين . فكان فيهم أحد محروى (خايرته ميلانو) وآخر طالب علم في بولونيا . فأنشد الأول ، بعد تعرفه بنا ومعرفة جهة قصدنا ، واستيفاله منا جميع الاستعلامات واستفهاميه عا جمعة من الاستفهامات ، بصمتنا في أمر القنايق في ميلانو والتفرج على ما يجب التفرج عليه فيها بتقديم الأكرم حل لهم ، وأخذنا نستفهم منه

ما يمتنا الوقوف عليه من العوائد والأخلاق ، كما أخذ هو يناقشنا في عادات الشرق وأخلاق ساكنيه ، إلى أن انتهى بنا الحديث حل تحجب النساء فيه . وصار كل فريق يورد مزايا الطريقة التي يتبصرها ، ويؤيدها بالأثلة والبراهين . فتنا نتمدد في نقاشنا على أن التحجب من موجبات الصفاف ، وكان يمتج علينا بما في علمه من إمكان التصاور وتيسر المساعدة ، بأن قلنا إن من عرايتكم حجب النساء من الرجال وذلك أمر في من الصعوبة ما لا يخفى ، فإن لنتم من مقتضاه علم المأونة ، والأخلاق فيه التعاون على الملش ، وأفانكم لا تكرون ذلك . فأجبتنا أن الحجب عندنا ليس حل إخلاله ، بل المنوع اختلاؤه الأجنى بالأجنبية ، من غير أن يكون معها ثالث مميز ، أما الاختلاط الذي فيه التعاون في أمر الملش لم يمتع عندنا شرع ولا عافة ، بل للمرأة أن تبيع وتشترى وترن وتشارك في كل غير ذلك أنواع للمعاملات . تم اختلاط النساء بالرجال الذي يكون كاختلاط أهل أوروبا في المجتمعات العمومية والخصوصية يمنع عندنا ، وهو لاقلقة له في أمر الملش ، مع أنه ربما يكون داعية لما منوع عندنا وعندكم . ثم اتفطنا من ذلك بعد كلام طويل في أنه ليس أمر ملش للنساء ، فكان يظهر أن صاحبنا يقطن منع تعليمهن عندنا ، فلقد أنه تعليمهن عندنا ليس بمشروع ، بل من واجب ، كتعليمهن أمريدين ، ومنه مباح كتعليمهن الصناعات واللغات على اختلاف أنواعها من غير تفصيد فيها حتى الطب والمختصة . وقد ورد في الشرع الشريف إرشادات كثيرة في تعليمهن ، وأنشئت من المدارس فيما مضى من الزمان فنبغ منها حللت خاصيات ، تولى أمر تعليم غيرهن حتى الرجال ، وروين المحسنين ، ونهين عن جميع العلوم والفنون ، واشتهرن بالتأليف والتصنيف والأشعار البديعة . وكذا أنه لم مين البديعة للشهورة وشرعها ، ولها ديوان شعر مشهور ، وولادة الشهيرة وغيرهن . وعرفناه أن أمر تعليمهن لا يزال معنى به إلى الآن عندنا كل الاعتاق . وها هي مدارس البنات تهمر وغيها مشهورة معلومة فسر صاحبنا لذلك . واتساق بنا الحديث من تعليم البنات إلى تعليم البنين ، وعند ذلك أخذ الطالب البولوني في البحث والمناقشة منا في أمر التعليم ، فدل كلامه حل أن أمر ذلك في بلادهم قائم حل مبدئي صحة وأصول منتظمة ، فأخذ سيدى الولاد يبين حال التعليم في بلادنا الآن وانتشاره وإقباله في هذه الأزمان . وماتقطع هذا الكلام إلى عند تعاملى الطعام » .

وقد أثبتنا القارئين الأعزبين ، ليس لانها تتناول موضوع النساء ، بل للتتبع بآمين . الأول أن تقرير عبد الله فكرى (الأب) من « انتشار التعليم وإقباله في مصر في هذه الأزمان » (عام ١٨٨٩م . هو كحديث صريح ، لأن أعداد المدارس والتلاميذ والطلبة والبحث انخفضت انخفاضاً شديداً جداً ابتداء من ١٨٨٢م بالقياس إلى عصر إسماعيل (١٩) . الأمر الثاني هو إقبال ذلك السطر السريع حول « الطعام » ، تأكيداً لما كنا أشرنا إليه من قبل بشأن ذلك .

وبأن الآن ، أو نعود ، إلى رفاعه ، فكيف رأى المرأة البارسية ؟ لقد رأها بعين العال الأثروبولوجى ، فرأها وهي تبيع وتلبس وتشترى وتتزر وتقرص ، وتقرن بين نساء باريس ونساء الأراف ، ولم يقصر حل إدراك المرأة كلمية أو منظر . ومعظم حديث رفاعه حل

ممارس الإنسان في مهلكة قسط إلا ظنه الظن الحسن (٢٤)

وانظر إلى فهمه الغفيل نظرة الرجل القرنس ، حين يميز بين العيوب والذنوب ، وهنا أيضاً يأتى إلى ما يجب القارىء المصرى أن يفكر : « ومن خصائصهم الرديئة قلّة عفاف كثير من نسائهم ، وعدم غيرة رجالهم فيما يكون عند الإسلام من الغيرة على المصاحبة والملازمة والمسايرة . وما قاله بعض أهل المجون الفرنسيون : « لا تغتر بلباس امرأة إذا سالتها قضاء الوطر ، ولا تستدل بملك على عفافها ، ولكن على كثرة تجاربها » انتهى . كيف وبالزنا عندهم من العيوب والذنوب ، لا من الذنوب الأوائل (٢٥) . ونذكر أيضاً هذا النص الجالس لرعاية ، ملاحظ كل شيء والمهتم بكل شيء ، في قدرة « تركيبة » عجيبة ، فانظر كم في هذا النص من الإشارات : « ونساء الفرنسيات بارعات الجمال والطاقة ، حسان المسيرة والملاحظة ، يبرجن دائماً بالزينة ، ويخططن مع الرجال في المشتريات ، ويراجعن حدث المعارف بينهن وبين بعض الرجال في تلك المجال ، سواء الأحرار وغيرهن ، خصوصاً يوم الأحد الذي هو عيد النصارى ويوم بطائهم ، وليلة الاثنين في البالات والمراقص الآن كدراها ... وما قبل إن باريس جنة النساء ، وأعراف الرجال ، ورحيم الخيل . وذلك أن النساء بما منعتهم سواء بما هن أو بوجعانهن . وأما الرجال فلأنهم بين هؤلاء وهؤلاء عبيد النساء ، فإن الإنسان يجرم نفسه ويتره عشيقته ... الخ » (٢٦) .

الفرقة الأوربية وحسن الانتقاد :

أوروبا ، أو الحضارة الغربية ، هي الآخر المطلق ، ويمكن أن نقول إن رحلتنا تعبران من مرحلتين جوهريتين في علاقة مصر بملك الآخر في العصر الحديث . لقد كانت أوروبا قبل ١٧٩٨م الآخر المجهول قصداً ، وبهذا تحولت إلى الخصم المتحدى الذى يبقى بابك ويبلغ من خلاله بقبوله ومدافعه ، ليثبت لك بالأعمال أنك ضعيف غير قادر . فلهذا أنت فاعل ؟ إن ؟ وتحلّص الإبريز ، يعرض إجابة أولى : نعم هو الخصم ، وهو الكافر الممعد (٢٧) ، ولكن لأنك تعلم بمعلومه المدنية ومضالته ويطارقه في تحسين الحياة بما لا يس دينا (٢٨) . ولهذا نجد الحس الانتقادي واضحا شديد الوضوح في ثنايا « التخليص » ، ولا شك أن إبراز الاعتراضات على بعض أنظمة الحياة الأوربية كان من أهدافه عند رفاة الأبرع تسهيل أخذ القارىء للحجرات المنحى من الحضارة الغربية ، ولكن لاشك أيضاً أن القسط الأوفر من تلك الانتقادات صادر عن اعتقاد صادق .

وتتناول انتقادات رفاة في المحل الأول ميدان الاقتصاد ؛ فهله البلاد « ديار كفر وعناد » (٢٩) ، وأهلها أهل شرك (٣٠) ، ورغم أن « البلاد الإفريقية قد بلغت أقصى مراتب البراعة في العلوم الرياضية والطبيعية وصاورها الطبيعة ... غير أنهم لم يتعدوا إلى الطريق المستقيم ، ولم يسلكوا سبيل التجارة ، ولم يرشدوا إلى الدين الحق ومنهج الصدق » (٣١) . وهناك كذلك « من عتادهم الفحشاء قومهم إن عفول حكماهم وطباعتهم أعظم من عفول الأنبياء وأدنى منها ، ولم كثير من العقائد الشنيعة ، كالزنا بعضهم القضاء والقدر » (٣٢) . ويتقد رفاة تكراراً أمثال القسس (٣٣) ، ويقول : « والقسيسين بدع لا تحصى ، وأهل باريس يعرفون بطلانهم ويترجمون بها » ، وقد أشرنا من قبل إلى ملاحظاته الانتقادية بشأن النساء .

يس عابد ، وحين يتقدم فإن ذلك يكون باستعمال ألفاظ هي رب إلى الموضوعية منها إلى الأبحاث والأحكام الانفعالية . وربما كان أول حديث عن نسل الإفرنج في « التخليص » هو ذكره من حين خرج من عل إقامته في مارسيليا ودخل بعض « القهولى » ، وصار للفرج حل بعض الكناكين : « فأول مرة خرجنا إلى البلدة ، مرنا بالكناكين العظيمة الموضوعة للزوجة بحله المرامى « جمع مرأة » ، والمشحونة بالنساء الجسيلات ، وكان هذا الوقت وقت الظهيرة . وعادة نساء هذه البلاد كشف الوجه والراس والتحرر وما تحته والقفا وما تحته واليدين إلى قرب الكتفين . والعادة أيضاً أن البيع والشراء بالأصالة للنساء ، وأما الأشغال فهي للرجال » (٣٤) . ويتنصبة مارسيليا ، يذكر أيضاً حكاية زوجة الجنرال مينو المصرية الرشيدية ، التى قال : إنها تنصرت وصارت كاترة » (٣٥) . وفى وصف الطريق ما بين مارسيليا وباريس يتحدث عن القرى وعن الطرق وعن الأشجار وعن النساء : « والمساكنون غالباً في ظل الأشجار للرصوصة ، يوجه مطر في سائر الطرق ، ونادر يختلف في بعض المجال . ثم إن الظاهر في هذه القرى والبلاد الصغيرة أن جمال النساء وصفاء أبدانهم أعظم من ذلك في مدينة باريس ، غير أن نساء الأرياف أقل تزينا من نساء باريس ، كما هو العادة للطرفة في سائر بلاد العمران » (٣٦) . ويزجوا بنسب القارىء في مغزى ويحدث هذه العبارة الأخيرة ، ذلك أن رفاة يذكر التفاصيل ، ولكنه سرعان ما يرتفع كالمصير إلى القاعدة العامة ، ومن الواضح إشارته هنا إلى بعض أفكار ابن خلدون واصطلاحاته ، هذا إذا كان قد عرف في هذا الوقت المبكر من نشاطه العلمى ، لأنه سيكون أول من يحدد الانتباه إلى ابن خلدون ، وربما تكون الإشارة زياً من الطبعة الثانية لعام ١٨٤٩م .

ويأتى كثير من حديث رفاة عن النساء في فصل « الكلام عن أهل باريس » من المفاة الثالثة . انظر إلى رفاة الباحث الموضوعى الذى لا يعرف الانخداع بعباديه أهله التقليدية والذى يعطى كل شى حقه ، والذى يبين دعوى سلامة موسى : « والمرأة ليست لعبة الرجل » ، بكتمتين اثنتين ودون سراج . ويتحدث عن الرجال فيقول : « ومن خصائصهم أيضاً صرف الأموال في خطوط التنس والشهوة الشيطانية والمهور واللعب ، لأنهم مسرفون غاية السرف . ثم إن الرجال عندهم عيب النساء وبحث أمرهن ، وسواء كن مجالات أم لا . قال بعضهم إن النساء عند أهلهم معدلة للرجال ، وعند بلاد الشرق كفتحة البيوت ، وعند الإفرنج الصغار للمدلين » (٣٧) « ولما أن الأحكام الأخيرة ينسبها رفاة إلى « بعضهم » ، وهذه النسبة قد تكون وفقاً لوقتية . ثم يضيف بلسان الواصف الموضوعى ، ولكنه يعلم تكوين قنائه النفسى فيضيف إلى ما قد يبدى ذلك القارىء أن يسمع : « ولا يظن الإفرنج بنسائهم غنى شيئاً أصلاً ، مع أن حقواين كثيرة معهم ، فإن الإنسان ، ولو من أحيائهم ، قد يبت له فحور زوجته ، فيهجرها بالكيفية ، ويفصل عنها مدة العمر ، والفرق بينهما بحله لماثا يكون عقب إقامة دعوى شرعية ومرافعة يبت فيها الزوج دعواه بحجج قوية على رؤوس الأشهاد ، تلوث فيها الذرية بالفضيحة ، وإن كانت بدون لعان ولا تعرض للأولاد . وهذا يقع كثيراً في العائلات الكبيرة . ويشهد مجلس للرافعة الخاص والعام ، فلا يعتبر الآخرون بذلك ، مع أنه ينبغي الاحتراز منهم كما قال الشاعر : لا يكن ظنك إلا سيئاً بالثنا إن كنت من أهل الفطن

عليه الفرنسيين أنفسهم التي يشيها رفاعه في كتابه^(٣١) . على أن الأمم من هذا كله أن « العلم » ، بمعنى المعرفة المنظمة المنهجية التي تهدف إلى الفهم من الداخل ، إن أمكن استخدام هذا التعبير ، هو الرأية التي كتب في ظلها « التخليص » ، وقد سبق أن أشرنا إلى نصه حول « غير الأمور العلم » وأنه أهم كل مهم^(٣٢) ، ويذكر قاربي « التخليص » أن كثيراً من استطرادات الطوطاوي ذاتها تحمل مغزى علميا بمضمونه خطير ، وإلا فكيف تفسر استطرادات يمثل صفحتين عن الغرابي الفيلسوف^(٣٣) ، حتى وإن كان خصصاً لذلك حكايات عنه وأشعاراً ، إلا بأنه من مظاهر محاولة رفاعه لإعادة الفلسفة إلى مرتبة العلم المدرس المحترم ، بعد أن لصقت بها منذ القرن السادس الهجري على الأقل شبهة الزندقة بل بعمتها ؟ أو كيف تفسر استطرادات له^(٣٤) حول كسروية الأرض تحت عملة وأهمية هي الكلام من « الكرتينة » (الحجر الصفي) فيذكر تحليل الشيخ محمد اليريم التونسي لها ، وبالمناصفة يذكر تأييد هذا العالم الشنور ، ويغل مكانة عظيمة بين علماء تونس المجتدين في عصر الطوطاوي ، لكسروية الأرض فسد من يقول بسبيلها ، إلا بأنه رجوع دائم من دائرة « الحكاية » إلى دائرة مسائل الفلسفة الجوهريّة ؟

ونتقل إلى « الإرشاد » ، وتفاجئنا بملاحظة خارجية ، هي أن أول ذكر « للعلم » فيه لا يأتي قبل مائة وتسعة من الصفحات كاملة ولا حاجة بنا إلى تفصيل ، لأن معظم الكلام عن العلم إنما هو في الحق عن « التعليم » والمدرسة^(٣٥) ، وقد سبق أن أشرنا إلى تناول أمين فكري للقاء مع كبار المشركين ، ونلاحظ أنه : ١ - يدور حول معلومات عامة بشأن حياتهم ، ٢ - يركز في أثناء ذلك على الطريف والغريب ، ٣ - لا يذكر مضمون بيوته التي قدمت إلى المؤرخ بل عناونها فحسب ، كما سبق أن أشرنا . وهو يبيت بالطبع قصيدة والده ويحبه ويحبه ونفسه وكان موضوعه : « في إبطال رأي القائلين بتموضع اللغة العربية الصحيحة باللغة العامية في الكتب والكتابة »^(٣٦) .

الشرح :

تبدأ رحلة « الإرشاد » بداية شرعية حين تهتم بإيضاح المحال من المحرم مما قد يعرض للمسافر في أرض غير مسلمة^(٣٧) ، كما يتعرض لاحكام الوضوء مثلا ، ولكن الثابت أن التعليلات الشرعية نادرة جداً ، وأبرزها الكلام عن الحجاب^(٣٨) ، وعن تأييد إنشاء الشركات ببعض الآيات في الخطاب إلى علي مارك ، وال حديث عن الخلال والحرام في مشكلة أكل الدب^(٣٩) . إن التكلش مساحة الاعتمادات الشرعية في الرحلة الفكرية أمر مفهوم ، فإذا كان عبد الله فكري نفسه قد درس بالأزهر ، فإنه ترك اعتمادات العمالة منذ وقت طويل وتحول إلى الأدب وإلى التعليم الحديث ، وأما ابنه فإنه ترى فيما هو ظاهر على الطريقة الغربية في معصرى فرنسا على السواء . ومما تهتم بالشرح وأيديولوجيا السلطة الحاكمة لا تهتم به ، أو تهتم به بقدر ما يساعد على عيظها « التجديدية » في أحسن الأحوال عند أصحاب النيات الحسنة ، و « الانقلاية » عند عظمى السياسة الإنجليزية الذين كانوا يودون لويس المصرون دينهم ، وسواها بالفعل إلى أن يجملهم ينسجون العربية القصص . أولاً : فلهتم بالشرح بقدر ما نقدوا والمظاهر ، وهذا هو « التكتيك » ، أو السياسة ، عند الطبقة الحاكمة المصرية ،

فلذا انتقلنا الآن إلى « إرشاد الآباء » ، فلنا نجد أنفسنا بإزاء إجابة ، ضمنية ، بشأن الموقف من أوروبا ، وتتلخص تلك الإجابة في أن ذلك الآخر ، وبعني الآخر ، يتحول إلى النموذج بغير تحفظ . فلذا كان رفاعه يقول : « وبالمجمل فلهذه المدينة كياتي مدن فرنسا وبلاد الإفرنج المنظمة مشحونة بكثير من القسوس والبسود والاختلالات »^(٤٠) ، وإذا كانوا نصارى ، فإن ذلك ظاهري وحسب : وأكثر هذه المدينة إنما هي من دين التصوراتية الاسم فقط^(٤١) ، وما هذه الأمم الإفرنجية إلا اسم كانت في أصلها من « الأمم أشباه البهائم » ثم تحولت إلى النصرانية^(٤٢) (والأغرب أنه يشير هنا إلى « محجة الأوربيين قبل المسيحية ») ، والأصل أن التفضيل بين الأمم يكون « بحسب مربة الإسلام »^(٤٣) ، وأخيراً فإن عليه الإفرنج أنفسهم ويخفون لنا بأنها كانت أساليبهم في سائر العلوم ويقدمنا عليهم^(٤٤) . — إذا كان رفاعه يقول هذا كله متحفظاً — فإن أمين فكري يقول : « كتبت بعض ما رأيت بالبلاد التي شاهدتها قاصداً بذلك وقوف أبناء وطني على ما يستوقف النظر من غمائها ، وعلى ما صرفه أهلها من الحمة والاعتناء بشؤونها حتى وصلت من الثروة والرفاهية إلى ما وصلت إليه ، فإن معرفة أحوال الأمم وما هم عليه من الحضارة والتقدم والصمران والتشدد أدى إلى اقتناع الأبرهم طلباً للإصلاح وروية في النجاح »^(٤٥) . ويرى القاري إطلاق عبارة « اقتفاء الآثار » بغير قيد . وقد كان من الطبيعي أن يؤيد هذا الموقف إلى غيب الحس الانتقادي ، أو إلى إغفال أعماله على الأقل ، عند أن فكري ، فكلمه إعجاب وانتهار .

العلم :

الرحلتان ، كما رأينا ، هما أساساً مشترك ، وهو أداه مهمة عامة ، وهذه المهمة العامة في الحالتين مهمة علمية ، هي التخصص في الترجمة في حالة رفاعه يبعد أن ترقى من صرعية واعظ إلى صرعية مبعوث ، وحضور مؤتمر للمشركين الدول في السويد والرويج في حالة عبد الله فكري وولده . لذا فإننا نقول قبلنا أن يمثل العلم مكاناً مركزياً ، على الأقل ، في الرحلتين .

ولايحجب في رفاعه الرجاء ، بل يتحقق على نحو أفضل من التوقع . ذلك أن رفاعه يخصص المقالة السادسة بأكملها للحديث عن العلوم والفنون (ص ١٨٨ - ٢٠٨) ، وكذلك الباب الثامن من المقدمة عن « العلوم والفنون الطولية والحرف والصناعات المرغوبة » (ص ١٠ - ١٢) ، والفصل الثالث عشر من المقالة الثالثة عن « تقدم أهل باريس في العلوم والفنون والصناعات » (ص ١٣٠ - ١٤٦) ، كما تحتل المقالة الرابعة (ص ١٤٦ - ١٦٧) بالآراء العلمية وهي مختص « فيما كنا عليه من الاجتهاد والاشتغال بالفنون الطولية . . . وفي عدة مراسلات بين وبين بعض خواص الإفرنج تتعلق بالتعلم ، وفي ذلك ما قرأته من الفنون والكتب بمدينة باريس ، ومن هذه المقالة نفهم أن تعلم الفنون ليس سهلاً ، وأنه لا بد لطلاب المعارف من التحام الاختصاص بلوغ الأوطار في تلك الأقطار . . . فالفقاري يذكر من محض هذا التعداد أهمية المكانة التي تحتلها العلوم في « التخليص » ، وليس من موضوعها هنا البرهنة بالتفصيل على حسن فهمه ، ولكننا نؤكد ، ونحيل — على الأقل — إلى مثل هذه

حين يبرز ازدواج وعيها ويعملها تقع في الشقاق الصريح ، والشقاق فرع من الكذب .

أما الاهتمام بالمشاكل الشرعية عند رفاعة فهو اهتمام قوى حقيقي دائم . وكان لابد أن يكون الأمر كذلك ، فهو طالب الأزهر ، والمدرس فيه ، والمرسل واعظاً وأعضاء اللجنة ، والمجتمع كله لا يزال ، وبالكيفية ، وقت كتابة « التخليص » ، يعيش على الطريقة التقليدية . فلا غرابة أن نجد السطور الأولى للاقتراح في « التخليص » تنص على القضاء والفكر ، ولقدح الرسول كما تقتضى التقاليد ، ولا مجال للشك في إخلاص رفاعة في هذا الصدد ، ولكن الصحيح أيضاً أنه يوظف هذا وذلك ، وسائر إشارات الشرعية ، لتأكيد الطريق الجديد الذي يريد أن يخطه للعقل المصرى .

فسفره إذن قضاء وقدر^(٨٠) ، والرسول محمد نفسه سافر إلى الشام وعاجز إلى المدينة ، وفي الحديث « ألحق العلم ولو في الصين » ... الخ . ونكتي بهذه الإشارات المأجلة لأن الموضوع يحتاج إلى تفصيل ليس هذا مكانه^(٨١) .

الحاكم المصرى والسياسة :

تتساوى كثافة الإشارة إلى حاكم العصر عند كل من رفاعة وآل فكرى ، بل ربما كانت أقوى عند رفاعة ، إلى نهايتها للتشابه ، لأنه إذا كان الحاكم الذى يعبه عبد الله فكرى وأمين فكرى ضعيفاً ، يحكم واقع السلطة الاحلامية ، وخباتا مصر ، فإن محمد على كان رافع لواء التجديد والتبنيضة المصرية بحكم الواقع . وإذا كان عبد الله فكرى وأمين فكرى مبدعان حاكمها بالبالغة التى تنفى للقول أى قيمة ، فإن رفاعة يعبى حاكم الوقت بما فيه وما يجب أن يكون فيه ، بل كذلك ، وهنا التفرق العظيم ، يستطيع أن يقول في صراحة وجسارة في أول كتاب مصرى باللغة العربية وينشر على نفقة الحاكم ، إن الناس تلوم محمد على لاستماتته بالإفrench ، وهو إذا كان يرد على الناس ويدافع عن سياسة محمد على ، فإن هذا لا يمنع من ثبوت الواقعة الأساسية أنه يقول نصاً : « إن العامة يصغر بل وينغوها » أى بغير القاهرة [من جعلهم بلومونه في أنفسهم غاية اللوم بسبب قبول الإفrench وترجيحهم بهم وإنعامه عليهم ، جهلاً منهم بأنه حفظه الله إذا فعل ذلك لإستائتهم وعولمهم ، لا لكونهم نصرارى ، فالخاجة دعته إليه^(٨٢) » . كذلك فإن رفاعة قادر على أن يعلن بالرفح « تفضيل العلم على السيف^(٨٣) » ، ومفهوم أن محمد على ليس له في العلم نصيب . ولن نتحدث عن الثورية الخطيرة التى تتسم بها أفكار الطهاطى السياسية في « التخليص » ، فضلاً عن نقله المستور الفرنسى وأحدث ثورة ١٨٣٠ ، وما يتضمنه هذا كله من التراجعات حول نظام الحكم في مصر^(٨٤) .

ويقتلنا هذا إلى اعتبار المواقف السياسية لكتب وإرشاد الألبا إلى محاسن أوروبا . من الطبيعي ألا نخلج السياسة فيه إلى مكان ، فهو لا قوم خرجوا للنصح والتضرع والتسليم بجميل المناظر ، وبخاصة أن رحلتهم تتم تحت راية سلطان الوقت ، وإذا اضطروا إلى التضرع لأمر سياسي ، فإنهم سيفضون في اعتبارهم مواقف أصحاب السلطة . لذلك فإنهم حين يضطرون إلى الإشارة إلى الفتنة العرابية وهم يصعد السفن من الإسكندرية ، فإنهم يسمونها على

استحياء ، بالمواقف الأخيرة^(٨٥) . وشاه إيران ، ناصر الدين ، الذى يشبه من بعض الجوانب إسماعيل ، والذى « حول الإشراف على زراعة التبغ وتجارته كلها إلى نفر من الراسخين الأوربيين لقاء مبلغ سنوى قدره خمسة عشر ألف جنيه استرلينى ، يضاف إليها ريع الأربع^(٨٦) » ، والذى أدخل الفتوى البريطانية بخاصة إلى بلاده ، والذى كان قد قابل في نفس رحلته هو الآخر إلى أوروبا صيف ١٨٨٩ جمال الدين الأفغانى ، واصطحب إلى طهران حيث عاش شه سجين ، ثم خرج إلى لندن لينتد بالشاه واستبداه وفساده وبغيته — نقول هذا الشاه الذى رأى أصحاب الرحلة في باريس حيث احتضن به سادته القرييون ، قد جمع سائر الفضائل : « والشاه جدير بسله الاحضالات ، فإنه محبوب في بلاده ، عادل في رعاياه ، محب لخيرهم ، باحث عن راحتهم ، حكم فيهم منذ تسعة وأربعين سنة^(٨٧) » . والطريف أن الشاه ميثل بيد أحد مرئى جمال الدين الأفغانى ، فيما يقال ، عام ١٨٩٦ ، وهو يستمد للاحتفال بالذكرى الخمسين لإزفاته العرش . ولا شك أن سنوات الاحتلال الإنجليزي السبع قد جعلت حساسية أمين فكرى تجاه استعمار فرنسا ثوروس والجزائر والمستعمرات الأفريقية ، التى كان لها أمجنتها في معرض باريس الذى يتحدث عنه « الإرشاد^(٨٨) » — إن هذه السنوات جعلت تلك الحساسية تضامال إلى حد الانتماء ، فلا كلمة عن خضوع بلد مسلم لسيطرة الغرب المخالف ، بل يقول للأمر الواقع بل تنعكس في ألا يمكن أن يكون الأمر على غير ما هو عليه .

ومع ذلك ، وحيث إن لكل قاضلة استثناء ، وحيث إن الحياة البشرية لا يمكن أن تنحصر لفقرات الجتمية في كل جوانبها وهل النوام ، فإن أمين فكرى يلمس سطورا ، أو هي تغلف من بين أصابعه ، تلمح فيها انطلاق الشباب (حيث كان عمره لا يزيد عن الثالثة والثلاثين وقت الرحلة) وشمرة التسليم الغرب وشمرة الإقلمة في باريس لدراسة الحقوق لسنوات . والمناصبية ووصف بعض الأمكنة في باريس ، والانطلاق منها إلى تاريخها . فحين يصل إلى مقر إدارة مدينة باريس ، « الأوتيل ده فيل » ، يأخذ في سرد بعض جوانب تاريخ فرنسا الثورى ، ويقول : « فكم أعمدت فيه أناس بالإحراق والقتل والشق بامر الحكومات الملكية لجرائم سياسية ، ويأمر رجال الثورة أيام الاحتلال^(٨٩) » (ومن الطريف أن كلمة « الثورة » طُبعت في الأصل « الثورة ») وربما لم يتصور حامل المطبعة إمكان وجود الكلمة الأولى أ .) . وحين يأتى إلى ميدان « الباتيل » ، يتحدث عن السجن الأشهر قبل حله ، فيقول : « صارت [سجنه] بعد ذلك يورع فيها من لا ذنب له من الناس إلى معاداة للمفريقين أو كرامته للاستبداد والمستبدين ، بمجرد إزراز أمر من الحكومة وبدون أى تحقيق ومن غير أن تصد مجلس أحكام » . فكان تاريخ استيلائهم [أى الثائرين] عليها (١٤ يوليو سنة ١٧٨٩) مبدأ عو الاستبداد وطع آثار الظالين وقاضية الإصلاحات الجديدة^(٩٠) . وحين يأتى إلى « عمود يوليو » ، يأخذ في ذكر من قتلوا في ثورة يوليو سنة ١٨٣٠ ، وهي نفسها التى يصفها الطهاطى في مقالة الخاصة ، ويصفه قاتلاً : « ولوق تاجه صورية من البرونز الملعب تمثل الحرية واقفة على إحدى قدميها ، ويأخذ بيديها مصباحاً تلتدئ وبإحدى الثانية سلاسل الاسترقاق مكسورة مشهومة^(٩١) » .

صاحبتا هذا إختراقتا المصيرين في الإقدام والمخاطبة والنشاط والخروج إلى البلاد الأوربية ، ابتداء التجارة والكسب والتفرج عليها ومعرفة عاداتها وأحوالها وتجارتها (٩٨) .

ولا يفوت المؤلف أن يمتصص لحراي حرويش يبرقص في جناح المرض المصري ، وكان للصيرين جميعا على شاكلته (٩٩) ، كما ينتم على ما ليس بمصر ويقول في لغة تنتم عن الأم الحليقي حين يصف الجناح المصري في معرض باريس بغيره ، « فخلج نفسي استصغافه واحترار ما فيه بالنسبة إلى ما رأيته من المعارض المتضعة ... فإن حكومتها لما لم تشترك في معارضها شمعت الأهالي عن مساعد الجند والاجتهاد ... » (١٠٠) . ثم يدعو الأتربة المصريين إلى فعل مثل ذلك . ويذكرنا هذا التعليق بتعليق آخر يشير فيه أمين فكرى إلى احتفال بمناسبة المعرض الدولي بباريس حضره الملوك والرؤساء ، ويشد بما لاحظته فيه من « السكينة والوقار وزيد الاحتشام واحترام بعضهم بعضا نساء ورجالا » ، فثبت لو التزم في اجتماعاتنا الوطنية هذا الحال (١٠١) .

نظرة عامة :

من نافلة القول إنه كان من الممكن إضافة أبعاد جديدة نقارن من خلالها بين فكرين رحاسيين وموقفين وعصرين ، بل ربما يكون هناك مجال لوضع هاتين الرحيتين اللتين إختراقتا في إطار أوسع هو رحلات المصريين إلى أوروبا في القرن التاسع عشر ، مع اهتمام برحلة عمود عمر أحد أعضاء الوفد المصري الذي رافق عبد الله فكرى إلى مؤتمر السيد والترويج وصاحبه منذ أول يوم إلى يوم العودة ، وأصدر رحلته بعنوان : « الحذر البهية في الرحلة الأوربية » ، الفاشرة ، ١٨٩١ ، ثم في إطار أوسع وأوسع هو رحلات أهل الشرق عموما ، وخاصة في الشام وتونس ، إلى أوروبا ، وقد عمدنا البعض لتصل إلى حوالى العشرين (١٠٢) .

إن المنظور الذي استعملناه في هذا الحديث هو المنظور الأيديولوجي ، أي ماذا يقف وراء كل رحلة من أفكار وقيم . وقد وجدنا أحداها يتم العلم وتطلع إليه ويقنع ذاته الفردية في أحد مكان وراء ذاته الجمعية ، ويشتت بالإخلاص والصدق وإرسالها وعيابه الأصور من أمام ، وافصح النظرة مشعها ، يمارس رؤية التفاصيل وإدراك الكليات سواء بسواء ، ويحاهد في ضبط انبهاره ليحوه إلى إدراك من الحارج لشيء « أغير » ، إدراك لا يخلب فيه الانتداهل على حاضي الموضوعية ، ولا الغواية على حاضي الصدق . ورأينا الآخر يبرقع بالعلم راية ينيها الوطنية هي عصاه وأوراق اعتماده ، وهو في رحلته لا يكاد يتم بالأفكار والنصوص إلى المبادئ ، ويحول عنه ، موقفاً ، الاهتمام بالعلم إلى الاهتمام بالتعليم لإرضاء الناظر ونظار النظار ، وهو يبلع بالسيطرة القومية في أول الكلام ، ينيها أواسطه وغايته حديث عن اللغات اختلجاً أو دعوة لأهل التراء من طبقته أو قسته ، وهنا يدخل ما يدخل من عناصر التنافس والمظهرية ما تلصحه من خلال إشارات أمين فكرى إلى ما انتقدوا وما أكثروا وأبن سكتوا وإلى مصوره ومقابلته ونياشيتهم ، وكنا قلنا فإنه يظهر ازدواجية في الأغراض وفي الاهتمامات تترواج ما بين الفردية والاجتماعية ، وتتقلب الأولى حيا ، وكان شعار الرحلة الثانية ما كان

هله كلها علامات (٩٧) على عجلة مختلفة تماما عن اللهجة الموقومة من موقف كبير ابن لوظف كبير في الحكومة الخديوية السنية ، وتذكر بعض الفناخلة (الاستبداد والمستبدون ، بدون أدنى تحقيق ، عمو الاستبداد وقطع آثار الظالمين ، الحرية ، سلاسل الاسترقاق ، مسكورة مشهورة) بلغة المرابين من طبقة عبد الله التميم . تقول إن هذه نعمة مختلفة ، وهي دليل جليل في نظرنا على ما أسميناه « بازواجية الوعي » عند عبد الله فكرى وأمين فكرى . ومن الطريف أن أمين فكرى يصدو إلى « انتزائه » عند الحديث عن ميدان « الكونكور » وأحداث الثورة الفرنسية الكبرى فيه وما شهدته من إعدامات ، فيعلق قائلا : « حتى أراد الله بزيوال الشدة والطمعان الحال » (٩٧) . عن مثل هذه الكلمات يرضى الخديو ، وهي تعبر عن لسان حاله .

بلدنا :

حين يرى الطهطاوى أى شيء ، أو يكاد ، في باريس يتذكر مقابلة في مصر المحروسة ، أى القاهرة ، فمصر في قلبه على الدوام (٩٨) .

ولذلك أن أمين فكرى ووالده يتذكرون مصر أثناء رحلتها ، وليكنها يتذكرون مصر السلطة كثيرا ، وتفكرت أحاديثها عن مصر إلى تلك الحرارة التي نحس بها تتلخ من خلال ثيابا حديث الطهطاوى ، وإن يكن لطول غيابه عن مصر أثر في ذلك ، ومع ذلك فإنه شعره مثلا ، في « التخليص » ومن بعده ، شاهد على مركزية فكرة « الوطن » عنده (٩٩) . وبصفة عامة فإن مواقع ذكر مصر ، في سير الواسم الخديوية ، تنمو للنسب الانتفاذي وتنتزع إحلال الجاه بالجاه وعمل بعلم ، وهذه المواقف الانتفاذية تكرر عند مؤلفين آخرين ومنه عصر الانطلاقة القومية ١٨٧٨ - ١٨٨٢ .

ومن أظهر هذه المواقف ، التي سنشير إلى بعض منها وحسب كاشطة ، الدعوة إلى تأسيس الشركات . ولستمر مع نص الموسيقى والنساء الذي أثبتناه من قبل : « وبينما كنا نحقق ثمرات هذه اللذات ونجلى مناظرها هائلة المبرجات إذ وقع نظري على بناء شركة لويلد ... فجال في خاطري في الحال ما قرأته بخصوص هذه الشركة في الدليل هذا النبار ، وأخذت أحدث به وراقى ، وتبادل الأسف على عدم الاعتناء في بلدنا بأمر الشركات وإهمالها ، مع أنها السبب في الخير ، والأصل في الثروة ، والوسيلة الوحيدة في الغنى والتقدم والتقدم والعمارة » (٩٩) .

وهناك كذلك الدعوة إلى النشاط ونبذ الكسل : « فكأن وجد الإنسان في هذه البلاد يكسبه النشاط وسرعة الحركة والحرص على الوقت وحسن استعماله وعدم ضياعه بمجرد استنشاق هوائها الذي جعل أهلها يمدون ويجهلون ويتيمون في مصالحهم ... فهم أعرف الناس بقيمة الوقت وعدم صرفه في البطالة والكسل ومالاه ينفى » (٩٧) .

وهناك الدعوة إلى الإيجابية التجارية « عبر البحر » ، حيث يذكر أمين فكرى قصة تاجر طور مصري حقق نجاحا في للفرش الدولى بباريس بعد أن كان قد اشترك في معارض سابقة في بلاد خفظة ، وأصبح عمله في المعرض ملقى المصريين : « فها جلدنا لو اتقى أثر

مظهراً لجماعة ، وهو لا يتم إلا بذاته المحبوبة ، الأول يدرك ويتكلم بعقل العالم ولسانه ، والثاني يرى ويتحدث بعين المشرع وأعمت تمجيته ، وكأنه يقول : **افعل مثل (إن كنت قادراً !)** ولتفتح ، بينما كان لسان حال الأول : لقد رأيت لك وفكرت لك من أجل خيرنا المشترك ، ولقد ذهبت لأرجع إليك ، ولا شك أن لسان حال الثاني يقول : ذهبت وليتي لا أعود .

إلا للتغطية ، وهو لا يرى في أوروبا إلا المناظر والمناظر ، ويرى ذلك كله في تفاصيل وجزيئات ، إنه حقا لا يدرك غير الأشياء ، ويمكن أن تقول إن حساسيته الأتية العامة ، انتماسا إلى ديار الإسلام ، تكاد أن تتبدل هي الأخرى ، وهو لا يعلق على المغايرة بين ديار الغرب وديار الإسلام ، ولا على احتلال فرنسا للجزائر وتونس . إن أحدهما « أنا » لـه انتمت لتكون باعتمادها وإلزامها الذاتي « نحن » بينما الآخر يمثل

المواش

١٨٤٩ ، في « أصول الفكر العربي الحديث من الطهطاري » ، للدكتور محمود فهمي حجازي ، ١٩٧٤ . ونشر إلى صيغته الكتاب الأصل كما هو وارد على هامش الطبعة التي يحررها هذا الكتاب .

- (١٤) وتخلص الإبريز في تلخيص باريز ، ص ٣ ، وراجع كذلك ص ٢١ .
- (١٥) حول حياة الطهطاري ، راجع كتابنا « المذلة والحرة » ، ص ٢٣ - ٣٤ ، ص ١٠٥ - ١٠٧ .
- (١٦) « التخليص » ، ص ١٥٢ ، ١٦٣ .
- (١٧) نفسه ، ص ١٧ .
- (١٨) نفسه ، ص ١٦٦ - ١٦٧ .
- (١٩) « الإرشاد » ، ص ٧٩٠ - ٧٩١ .
- (٢٠) نفسه ، ص ٧٩٠ .
- (٢١) نفسه ، ص ٩٧ - ٩٨ .
- (٢٢) « التخليص » ، ص ٤ ، عرئين .
- (٢٣) « الإرشاد » ، ص ٧٩٠ ، ص ٩٢ .
- (٢٤) « التخليص » ، ص ٣ - ٤ .
- (٢٥) انظر دهام رقاعة أن يوقف الله هذا الكتاب ومن نوب الفلك سائر أمم الإسلام من عرب وجم ، ص ٥ .
- (٢٦) نفسه ، ص ٧ ، والتفصيل ص ١٨٨ .
- (٢٧) « الإرشاد » ، ص ٨ .
- (٢٨) نفسه ، ص ٨ - ٩ .
- (٢٩) « التخليص » ، ص ١٦٦ .
- (٣٠) ذاته ، ص ٤ - ٥ .

- (١) حول قراءة النص ، راجع الطريقة التي أبعثنا في كتابنا « المذلة والحرة في جسر النهضة الحديثة » ، سلسلة « عالم المعرفة » ، الكويت ، يونيو ١٩٨٠ .
- (٢) بقصد كتابنا نفسه .
- (٣) « إرشاد الألبا إلى علسن أوروبا » ، ص ٧٩٠ .
- (٤) كان على مبارك وقتها نظارا للمصروف المصنوعة ، ورائض ناظرا للنظر (ولناظف أن أمين لشكري يستخدم تسمية « راس زوزة الحلبوسية المصرية » ، ص ٧٨٩ ، ولقارن د. يوتان ليب زوك ، « تاريخ الولايات المصرية » ، ١٩٧٥ ، ص ١٢٣) .
- (٥) جبرجي زيدان ، « تاريخ آداب اللغة العربية » ، ترجمة د. شوقي شيف ، الجزء الرابع ، دار الهلال ، ص ٢١٨ .
- (٦) لويس شيخو ، « الآداب العربية في القرن التاسع عشر » ، الجزء الثاني ، ص ٨٥ .
- (٧) عباس حمود المقاد ، « شعراء مصر ويثاقهم في الجبل للناسي » ، ١٩٣٧ ، ص ٧٩ .
- (٨) د. علي بركات ، « تطور الملكية الزراعية في مصر ... » ، ١٩٧٧ ، ص ٥٠٨ .
- (٩) عباس المقاد ، المصدر المذكور ، ص ٨٢ - ٨٣ .
- (١٠) شيخو ، المصدر المذكور ، ص ٨٦ .
- (١١) المصدر نفسه .
- (١٢) جبرجي زيدان ، المصدر المذكور ، ص ٦٦٤ .
- (١٣) تعتمد على النص للمحقق ، اعتمادا على طبعة « التخليص » الثانية سنة

- (٦٤) نقشه ، ص ١٣٠ .
 (٦٥) نقشه ، ص ٥٧ .
 (٦٦) نقشه ، ص ١٩ ، ١١٨ .
 (٦٧) نقشه ، ص ١٤ - ١٥ .
 (٦٨) نقشه ، ص ١٩ .
 (٦٩) نقشه ، ص ٧ .
 (٧٠) والإرشاد ، ص ٣ - ٤ .
 (٧١) والتخليص ، ص ١٥٣ - ١٥٨ ، ١٦٦ - ١٦٧ .
 (٧٢) نقشه ، ص ٣ .
 (٧٣) نقشه ، ص ٦٦ - ٦٨ .
 (٧٤) نقشه ، ص ٣٣ ، وراجع كذلك ص ٤٥ .
 (٧٥) والإرشاد ، ص ٦٧٧ ، ٢٢٩ ، ٣٢٥ ، ٦٠١ ، ٦٥٥ - ٦٦٢ ، ٧٤٢ ، ٧٦٠ ، ٧٧٥ .
 (٧٦) نقشه ، ص ٦٧٤ - ٧٠٠ .
 (٧٧) نقشه ، ص ١٣ ، وما بعدها .
 (٧٨) نقشه ، ص ٤٠ - ٤١ .
 (٧٩) نقشه ، ص ٧٤٦ - ٧٤٧ .
 (٨٠) والتخليص ، ص ٧ .
 (٨١) راجع فهرس الأديان في كتاب د. حمزة فهمي حجازي المذكور ، ص ٥١٠ .
 (٨٢) والتخليص ، ص ٨ .
 (٨٣) نقشه ، ص ٢١ .
 (٨٤) راجع كتابنا ، المعلقة وأخرى ، فصل الطهطري بامعة .
 (٨٥) والإرشاد ، ص ٤٩ .
 (٨٦) كارل بروكلمان ، تاريخ الشعوب الإسلامية ، الجزء الرابع ، الترجمة العربية ، بيروت ، ١٩٥٠ ، ص ١٧٢ .
 (٨٧) والإرشاد ، ص ١٣٧ .
 (٨٨) نقشه ، ص ٤٠٨ ، ٤١٤ .
 (٨٩) نقشه ، ص ١٤٦ .
 (٩٠) نقشه ، ص ١٤٧ .
 (٩١) نقشه ، ص ١٤٧ - ٨ .
 (٩٢) راجع كذلك حديثه عن النظام البركاني الإنجليزي ، ص ٤٩٧ - ٤٩٩ .
 (٩٣) نقشه ، ص ١٥٩ . وهناك تعليقات ينقل فيها آراء فكرى وصاحبا ، حين يقدم سطورا جيدة عن حياة الطلاب ، التي عرفها جيد للفرقة هو نفسه ، في الحى الثلاثي باريس ، وتضمن حديثا عن الحرية في هذا الإرشاد ، ص ١٤٢ - ١٤٣ .
 (٩٤) راجع مثالي والتخليص ، ص ١٤٦ ، ١٤٨ ، ١٥٥ ، ١٥٨ ، ١٦٦ ، ١٦٩ ، ٢٠٢ ، وغيرها كثير .
 (٩٥) راجع ديوان ولفاء الطهطري ، ص ١٦٧ ، ٧٤٩ - ٧٤٨ .
 (٩٦) والإرشاد ، ص ٥٧ .
 (٩٧) نقشه ، ص ٦٩ - ٦٨ ، وراجع ص ١٢٧ ، ٧٤٩ - ٧٤٨ .
 (٩٨) نقشه ، ص ١٣٠ - ١٣٢ .
 (٩٩) نقشه ، ص ٣٢٢ - ٣ .
 (١٠٠) نقشه ، ص ٣٧٥ - ٣٧٦ .
 (١٠١) نقشه ، ص ١٦٩ .
 I. Abu- Inghel, Arab Rediscovery of Europe, Princeton, 1963, p. 72- 73.
 ومن هذه الرحلات المشرقة ثمانية مصرية .
 (٣١) والإرشاد ، ص ٨ .
 (٣٢) والتخليص ، ص ٦ .
 (٣٣) والإرشاد ، ص ٢٧ .
 (٣٤) راجع مثالي والإرشاد ، ص ٦٥ ، ٧٩ ، ٨٨ ، ... ، وانظر نص ص ٥٧ الذي يتكلم به بعد قليل .
 (٣٥) هذا هو عدد أمين بكبرى (ص ٢٨) ، وأبكت يقول إنهم سافروا يوم ٢١ يوليو وعاودوا يوم ٢٥ سبتمبر ١٨٨٩ م . وهو ما يجعل عند أيام الرحلة ستة وستين يوما .
 (٣٦) والإرشاد ، ص ١٩٠ وما بعدها .
 (٣٧) نقشه ، ص ٢٠١ .
 (٣٨) نقشه ، ص ٥٩٥ - ٦٠٠ ، ص ٦٠٧ .
 (٣٩) نقشه ، ص ٥٩٦ وما بعدها .
 (٤٠) نقشه ، ص ٧١٢ وما بعدها .
 (٤١) نقشه ، ص ٥٦ - ٥٧ .
 (٤٢) انظر مثلا ص ٤٨ - ٥٠ ، ٥٧ ، ٦٧ ، ٥٦٨ ، ٦٠٥ - ٦٠١ ، ٧٠١ - ٧٠٢ ، ٧٤٦ ، ٧٩٥ .
 (٤٣) نقشه ، ص ٤٣٦ .
 (٤٤) نقشه ، ص ١٠٠ . وفي لفتي نقشه نصيبه له ذوق الجود و يذكروها الطراد ، للرجوع المذكور ، ص ٨٣ ، ويبدو أنها قبلت في أثناء رحلة باريس ، ومنها :
 وشيخنا من آل الفرنج حبيبنا
 وصل طابى ومسروضا لى السوى سهل
 تسلمكها لآ لى هواكنا سراقب
 ينادى ولا قسوها على حشركى يخل
 إذا لميسرت من شرب يباريز لحطمة
 من الأصغر الإبريز زلت يسا التخل
 (٤٥) نقشه ، ص ٩٨ .
 (٤٦) نقشه ، ص ٩٩ - ١٠٠ .
 (٤٧) نقشه ، ص ٤٩ .
 (٤٨) نقشه ، ص ٥٧ .
 (٤٩) راجع الأرقام لى :
 Anoser Abdel- Malek, Ideologie et renaissance nationale
 Paris, 1969, pp. 337 - 326.
 (٥٠) والتخليص ، ص ٣٥ .
 (٥١) نقشه ، ص ٢٧ .
 (٥٢) نقشه ، ص ٣٩ .
 (٥٣) نقشه ، ص ٥٥ .
 (٥٤) نقشه ، ص ٥٦ .
 (٥٥) الصبر نقشه .
 (٥٦) نقشه ، ص ٥٩ .
 (٥٧) نقشه ، ص ٥ .
 (٥٨) نقشه ، ص ٤ ، ٥ ، ٧ ، ٩ - ٨ .
 (٥٩) نقشه ، ص ٥ .
 (٦٠) نقشه ، ص ٩ .
 (٦١) نقشه ، ص ٧ .
 (٦٢) نقشه ، ص ٥٨ .
 (٦٣) نقشه ، ص ١٦٩ - ١٣٠ .

المسرح

بين النظرية الدرامية والنظرة الفلسفية

نهاد صليحة

١ - إن الدارس لتاريخ الأدب والمسرح لا يمكنه أن يكون صورة سليمة متكاملة عن التيارات والمذاهب الأدبية/ المسرحية المختلفة ، والنظريات النقدية التي قنت لها ، إلا إذا ألم أيضاً بالمذاهب والمفاهيم الفلسفية التي زاملتها ، بل مهدت لها الطريق .

لقد ارتبطت الفلسفة دائماً بالمسرح منذ نشأته وعلى طول تاريخه . وكان أول من كتب عن فن المسرح ونظر له في الغرب هو الفيلسوف اليوناني أرسطو في كتابه فن الشعر ، الذي أرسى قواعد النظرية الدرامية ، التي سادت وشكلت ملامح المسرح الغربي في أوروبا حتى القرن العشرين .

فلسفة أرسطو ونظرية الدراما :

والنظرية الأرسطية في الدراما لاتنفصل عن فلسفة أرسطو في تفسير الوجود ، بل تتبع منها بصورة مباشرة ، وتخدم الهدف نفسه الذي من أجله طرح أرسطو تصوره للوجود ، فلم تكن فلسفته مجرد بحث موضوعي غير مفروض في الحقيقة والوجود ، بل كانت طرحاً - على مستوى الوعي أو اللاوعي - لتصور نظري ، أو رؤية للعالم ، تتضمن تأصيل نظام سياسي واجتماعي وأخلاقي معين .

إن فلسفة أرسطو تفترض جوهرًا ثابتًا للوجود ، يسعى إلى تحقيق نفسه من خلال المادة ، ويفرض القوانين التي تحكم تطور هذه المادة وتغيرها ، ويمثل اكتماله الغاية والهدف للوجود . وفي هذا يمد التصور الفلسفي الأرسطي للكون امتدادا للتصور الأفلاطوني ، الذي يرى في عالما المحسوس انعكاسا متوحدًا وباهتا وزائلا للأفكار مطلقة أبدية ، يستطيع الإنسان أن يستشفها عن طريق الفكر المجرد . وتعليقا على التشابه بين رؤية أرسطو للعالم ورؤية أفلاطون يقول إدوارد زيلر : «لم ينتج أرسطو في أن يتحرر تماما من النزعة الأفلاطونية في طرح الأفكار الخالية بوصفها فرضية أساسية في فلسفته . إن مأسماه والأشكاله كان له - شأنه في ذلك شأن مأسماه أفلاطون والأفكار الخالية - وجود ميتافيزيقي منفصل عن العالم المحسوس ، وله القدرة على تحديد أشكال جميع الكائنات والتحكم في مسار كل منها^(١) . فالبرغم من أن أرسطو رفض مبدأ فصل الجوهر أو الفكرة عن الوجود المادي للمحسوس ، ورأى أن أي كائن مادي يحتمل في داخله جوهره المثالي الذي يسعى إلى التحقق الكامل من خلال الوصول بهذا الكائن إلى الشكل الأمثل ، فإن إغراضه لجوهر ثابت يحكم تطور الكائنات ، بما فيها الإنسان ، والتفسير السياسي والأخلاقي الذي ينه عنه هذا الافتراض ، تقلل مركز العقل من الفعل الواحي ، الإراتي ، المتغير في الإنسان إلى مبدأ مسبق ، يقنن ويفسر مايطرق عليه من تغيير . لقد جعل أرسطو كل شيء في الكون يتحرك نحو غاية مسبقة محسوسة ، لا دخل للإنسان فيها ، وعليه أن يطيع قوانينها المطلقة . ومعنى هذا أن أرسطو - مثله في ذلك مثل أفلاطون - قد صعد من خلال فلسفته إلى تأكيد أهمية البعد المطلق الثابت في التجربة الإنسانية ، وإن كان قد وضعه داخل العالم المحسوس ، ولم يفصله عنه فصلا كاملا كما فعل أفلاطون . لقد حاول كلاهما تحويل النظر عن التجربة الإنسانية في نسيبتها ، وتغيرها ، وارتكازها على الفعل الإراتي ، إلى بعد مثالي يحكمه قوانين مطلقة لاسطلاح للإنسان عليها ، وعليه فقط أن يدرجها ويطيحها .

المعاصرة ، الأخيرة ، في حين يروى الأدب الجوهري ، أي الأنماط العالية المتكررة ، والقوانين الثابتة في التجربة الإنسانية ، ويؤيد القيم التي تفرضها هذه الأنماط والقوانين . فالأدب – في رأيه – يستخلص القوانين الثابتة ، والقيم المطلقة ، من خلال فهمه للتجربة الإنسانية في عوارضها وعشوائياتها ومتغيراتها التاريخية . ثم يعيد صياغة هذه القيم بصورة مؤثرة وفعالة في عمل فني ، يخصص هذه القيم والقوانين ويحسدها ، ويربطها بمعاملة وتجربة فردية محسوسة . وبمعنى هذا أن الأدب يحاكي الواقع الإنساني بهدف ترسيخ مفهوم وتصور فلسفي لهذا الواقع ، مينا جلوهه ، ومساو ، وقيمه ، وقوانينه .

وبهذا جعل أرسطو من الأدب تابعا للفلسفة ، أو وسيلة لتلقيق النظرية الفلسفية إلى العملة ، الذين قد لا يكون القدرة على التفكير الفلسفي المجرد ؛ بمعنى أن نظرية في الأدب والدراما ملهى في حقيقة الأمر (النظرية في توظيف الدراما لحلقة تصور فلسفي ، يرسخ بدوره تصورا اجتماعيا سياسيا أخلاقيا معاً .

استمرار سيطرة النظرية الأرسطية

على الدراما في العصور الوسطى وعصر النهضة :

ويظهر ظهور تيارات فلسفية عدة بعد أرسطو ، فإن نظريته في الدراما – التي تقول بأن الفن محاكاة للواقع يفرض كشف القوانين الخفية وترسيخها ، تلك القوانين التي تحكم هذا الواقع – هذه النظرية ظلت سيطرة على المسرح . وفي تصوري أن استمرار سيطرة النظرية الأرسطية في مجال الشعر والدراما يرجع إلى أن معظم التيارات الفلسفية المؤثرة التي جاءت بعده لم تأت في جوهرها بما يختلف اختلافا جديرا عن فلسفته ، لكنها ركزت على دور الإنسان المتشكك في استشفاف حقيقة مطلقة ثابتة خارج حدود الفعل الإنساني ، والتجربة الإنسانية ، والواقع التاريخي للتغير ، وحلى ضرورة التزلم بطاعة القوانين والقيم التي عليها هذا الإدراك للفتن .

وحلى سبيل المثال ، لم يكن ثمة تضارب بين الإطار الفلسفي الأرسطي الذي أفرز نظريته في الأدب والدراما ، وإطار الفلسفة الدينية المسيحية على اختلاف مذاهبها ؛ فكلالهما يقوم على افتراض قوانين أزلية ثابتة ، تحكم الوجود وتحدد مساره نحو غاية معينة ، بصرف النظر عن الإنسان . مثلا : لقد تأثر الفيلسوف المسيحي (القديس طوما الإقويني) في القرن الثالث عشر تأثرا كبيرا بفلسفة أرسطو ، التي كانت قد أصبحت معروفة في أوروبا حينئذ ، وافترض صحة النظرية الأرسطية في صورة العالم الطبيعي ، وفي تفسير الظواهر الطبيعية . كذلك أخذ (الإقويني) عن أرسطو الكثير من أفكاره في الأخلاق والسياسة ، وفي جعل (أرسطو) غاية الإنسان العليا هي الاستغراق في التأمل الفلسفي للوجود ، ودهش قيمة العمل ، إذ جعله عاقلا هذا التأمل ، وجهدا لا يقوم به إلا العبد ، جعل طوما الإقويني غاية الإنسان الوصول إلى لحة قدسية للخلاق . لقد اتخذ (طوما الإقويني) من فلسفة (أرسطو) إطارا حاول من خلاله إثبات العقيدة المسيحية إيثباتا فلسفيا ؛ أي أن فلسفة (طوما الإقويني) هي في حقيقة الأمر فلسفة أرسطو بعد تعديلها بعض الشيء لتتخدم الدعوة إلى المسيحية .

وبسبب استمرار النظرة الأرسطية لدى الفلاسفة المسيحيين أمثال

وحى بتضيق لنا التوظيف الاجتماعي والسياسي للقرضيات الفلسفية لدى كل من أفلاطون وأرسطو علينا أن نذكر أن فلسفة أفلاطون – التي تتلمذ عليها أرسطو – تشكلت بوصفها رد فعل طبيعي ضد فلسفة (بروتاجوراس) التشكيكية ، التي شاعت آنذاك ، والتي كانت تنادي بأن الإنسان هو مقياس كل شيء ، ويمتاز عليها من شيوع فكرة نسبية القيم والحقيقة . لقد لى شيوع هذه الفلسفة إلى اهتزاز القيم والمبادئ التي كانت تحكم السياسة والأخلاق في المجتمع حينئذ ، ومثلت هذه الفلسفة خطرا شديدا على النظام السائد ، وحدثت بأفلاطون إلى استغلال علوم الرياضيات التي ازدهرت في عصره لحلق نظرية فلسفية تفسر الوجود تفسيراً يؤكد وجود قوانين أزلية مسبقة ، ومطلقة ، وثابتة ، على قيم الإنسان وسارته . وتعلينا على فلسفة (أفلاطون) في علاقتها بالفيلسوف بروتاجوراس والفلسطائيون يقول برتراند راسل :

إن كراهية أفلاطون للفلسطائيون يمكن ربما أن يمزجهم الفكري ؛ فالبحت الكامل عن الحقيقة يتطلب من الباحث أن يجهل النتائج الأخلاقية التي قد تنبع من بحثه . والباحث لا يمكنه التمكن مقدما بما إذا كانت الحقيقة التي يستكشفها صالحة أو غير صالحة لجميع ما . لقد كان الفلسطائيون على استعداد لتبني الحقيقة أينما قدانهم ، بصرف النظر عن أية نتائج أو اعتبارات . . . أما أفلاطون ، فكان همه الأول هو الدصرة إلى نظريات من شأنها – في رأيه – أن تقود إلى الصلاح . وهو لذلك نادرا ما يلتزم بالأمانة الفكرية ؛ فهو عاقل ما يمكنه حل صدق فكرة من الأفكار أو زيفها وفق النتائج الاجتماعية التي قد ترتب عليها . وحتى في هذا فهو لا يلتزم بالأمانة والصدق ؛ إذ إنه كثيرا ما ينظر بأنه يناقش ويقيم فكرة من أفكاره الفلسفية وفق قواعد مطلقة نظرية موضوعية ، في حين أنه – في حقيقة الأمر – يحاول أن يولى حق النقاش بحيث يعطى الفكره بعدا أخلاقيا ، ويثبت أنها تؤدي إلى الصلاح . لقد أدخل أفلاطون هذه الأداة إلى الفلسفة ، ولم تتخلص الفلسفة منها بعد . . . إن الحلق الشائع الذي يقع فيه الفلاسفة منذ أفلاطون هو أنهم كلما اضطلوا بالبحث الفلسفي في مجال القيم الأخلاقية افترضوا مسبقا النتيجة التي يجب أن يؤدي إليها البحث (١٦) . وعادة ما تكون هذه النتيجة – وهذا مايقوله (راسل) ضمنا وإن أخفله صراحة – عادة ما تكون في خدمة نظرية اجتماعية سياسية أخلاقية ، موروثة أو جديدة .

لقد طرح أفلاطون نظريته الفلسفية القرطعة في المثالية تأصيليا فكريا منه لنظام اجتماعي سياسي أخلاقي معين – ذلك النظام الذي حاول أن ينظر له في جوهره الفاضلة . ويشترك أرسطو مع أفلاطون في الغاية نفسها من طرح نظريته الفلسفية . ويتكشف هذا بوضوح في نظريته السياسية التي فضلت نظام الحكم الملكي والأرستقراطي على النظم الأخرى ، وفي نظريته في الأخلاق ، التي لا يمكن أن تتحقق إلا في ظل نظام اجتماعي يعتمد على وجود طبقة العبد . كذلك يتكشف هذا في نظريته الأدبية ، التي أثبتت بصورة مباشرة من نظريته الفلسفية .

لقد فرق أرسطو – في ضوء رؤيته الفلسفية – بين الأدب والتاريخ ، وحده من خلال هذا التفريق وظيفة الأدب والدراما . فالتاريخ – وفق رأى أرسطو – يسجل الواقع في تفاصيله الظاهرة ،

للتلازم نفسه بين مايشيه جوهر الرؤية الفلسفية الأرسطية ، وجوهر النظرية الأرسطية في وظيفة الدراما والفن بعمامة .

النظرية الأرسطية والتأثير الكلاسيكي في عصر التنوير :

فيذا نظرنا إلى التأثير الكلاسيكي في إنجلترا وفرنسا إبان القرنين السابع عشر والثامن عشر وجننا خلف هذا التأثير المقلد المحافظ لنا وفكرا ونظاما سياسيا (توبتون في إنجلترا وديكارت في فرنسا) . لقد آمن كلاهما - واحد عن طريق العلم التجريبي والاخر عن طريق التفكير التجريدي - بأن الوجود جمعه يعتمد على قوانين منضبطة ، وكلها وعكسها ، وثابتة ، هي قوانين الطبيعة ، أواوه ، أو العقل ، وكلها قوانين مطلقة وثابتة . وفي ظل هذا الفكر لم يكن غريبا أن تدعو النظرية الدرامية آنذاك إلى محاكاة هذا الوجود المنظم محاكاة موضوعية دقيقة ، وفق طريقة القواعد وقوانينهم التي اكتسبت شرعية المطلق .

لقد أسهم فلاسفة القرنين السابع عشر والثامن عشر في نقل فكرة ثبات القانون من مجال التفكير الفلسفي في الوجود إلى مجال التشريع الاجتماعي والسياسي ، وذلك عن طريق تجاهلهم الوازع لمساواة القيم بالواقع التاريخي المتغير للإنسان ، وعن طريق محاولتهم الواعية لبناء نظام أخلاقي مطلق ، يعتمد على تنظيمهم لقوانين الوجود . وقام النقاد الكلاسيكيون الجدد أيضا بسحب القانون الثابت إلى مجال الدراما ، وقالوا : ملخصت قوانين أرسطو هي تلخيص القواعد التي اتبعها القدماء في إنتاج أدب مسرحي عظيم ، إذن لا ينبغي الحيداء عنها ، بل إن الالتزام بها وحدها لكفيل بإنتاج أدب مسرحي عظيم . وكما أن قوانين الوجود لا تتغير ، كذلك قواعد الفن لا تتغير ، ولا عمت القوضى .

وقد يرى قاريه بأن ربط (ديكارت) بأرسطو فيه بعض التعسف ؛ فقد رفض (ديكارت) غالبية أرسطو ، أي قوله بأن كل مافي الطبيعة يخفى نحو غاية معنوية أخلاقية مسبقة ، فيها اكتشاف جوهره وجوهر الوجود . وقال (ديكارت) بأن ادعاء الأرسطيين القدرة على كشف الغاية المعنوية التي تحكم حركة الوجود المادي هو نوع من الكفر ؛ إذ يهيم يسيبون لأنفسهم قدرة لا تتوافر إلا للمخالق . قد يقول قاريه هذا عن حق ، ولكن (ديكارت) - برغم ذلك - يشترك مع (توبتون) في التأكيد في فلسفته لفكرة القانون الثابت للحكم وراء الوجود المادي ، وإن امتنع عن إعطائه تفسيراً دينياً . كذلك يشترك (ديكارت) مع أفلاطون في فصله الفكر عن الوجود المادي ، بعمد - أصبح أتباعه يصورون وحدة للفكر في العقل والوجود - وسواء أدرك انضمامها الجذري على أنها معجزة من معجزات الله . وسواء أدرك (ديكارت) دلالة فلسفته بالنسبة للإنسان أو للجنس أو للفن أم لا ، فالنتيجة النهائية الفلسفية هي فصل الواقع المادي للإنسان عن عقله ، وكبره ، وحسن أهمية الفعل الإنساني ؛ أي أن الحشد النبائي لفلسفته يشترك مع فلسفة كل من أفلاطون وأرسطو في كونه دعوة إلى تأمل الفكر الإنساني والوجود في انضمام تام من الفعل الإنساني .

وقد كان من أثر فرض القواعد الكلاسيكية على المسرح في كل من فرنسا وإنجلترا في عصر التنوير أن نتج فن مسرحي كان في أفضل صورته - كما نجدها عند (راسين) و(كورنيل) - عرضاً لحياة

(الإثني عشر) وغيره ، لم تكن هناك حاجة إلى تغير النظرية الأرسطية في الدراما لدى النقاد والمفكرين لهذا الفن ، بل إن هذه النظرية أخذت في الازدهار والانتشار حتى بلغت حد التقديس في الملعب الكلاسيكي في عصر التنوير . وحتى في بداية عصر النهضة ، وبرغم عوامل التغير والثورة ، وبغير صورة العالم بسبب الاكتشافات العلمية ، وبرغم بداية انتشار اللغات القومية بدلاً من اللاتينية ، وبداية ظهور المسرح الشعبي بعيداً عن الكنيسة في عدد كبير من بلاد أوروبا ، وبرغم محاولة بعض الكتاب الثورة على بعض القواعد الأرسطية - مثل وحدت الأبطال ، حب المكان والحادث ، التي أكدها النقاد في تفسيرهم لنظرية أرسطو في ذلك الوقت - برغم ذلك كله ظلت التراجيديات الكلاسيكية هي الشكل الدرامي الوحيد الذي يحظى باحترام النقاد والمفكرين ، بل إن المسرح كان كلياً تعرض للهجوم من قبل رجال الدين بوصفه مثافيا للأبطال ، حب المتفوق للدفاع عنه متسلحين أساساً بالذكاء أرسطو وفلسفته ونظريته - كما فعل (سير فيليب ميلتون) في إنجلترا في مقالته الشهيرة ودفاع عن الشعر . إن (سير فيليب ميلتون) في هذا الدفاع يدين المسرح الإيزيبي في عصره لعدم التزامه بالقواعد الأرسطية ، ويرى في هذا سبب انهياره الفني والأخلاقي ، ويدافع في الوقت نفسه عن الشاعر بوصفه نبيا ومعلما ، مؤكدا ارتباط الأدب والمسرح والمهترمة - أي مؤسسة الأدب الرسمي - بالمؤسسة الدينية التي كانت يلدورها تربط ارتباطا وثيقا بالمؤسسة السياسية . ويرى (سير فيليب ميلتون) في الأدب - حاشا جلد أرسطو - درجة من درجات الفلسفة ، وأن وظيفته هي تلقين المبادئ الأخلاقية والنظرية الفلسفية للعامة . وكثيرا ماورد الكتاب والمفكرون في ذلك العصر - ومن بينهم الكاتب المسرحي الشهير (رين جونسون) - مقولة (هوراس) الشهيرة في قصيدته وفن الشعر ، التي شبه فيها الفن بطقية السكر التي تجعل المرء يتقبل ويستمتع الدواء النافع - أي الدرس الأخلاقي .

إن دراما عصر النهضة - باستثناء الدراما الشعبية التي يمكن أن ندرج ضمنها والكوميديا ديلاز - الإيمطالية في صورتها الفنية ، وبغير مسرحيات شكسبير ومعاصريه - تتغير في مجموعها عن وظيفة الدراما كما رأها (أرسطو) ، وهي محاكاة الواقع بغرض استخلاص القوانين الثابتة خلف الظواهر النسبية المعارضة وترسيخها .

ويستعرض فيلجانيج كلين في كتابه القيم والتراجيديات الإنجليزية قبل شكسبير ، عددا كبيرا من التراجيديات التي كتبت إبان عصر النهضة ، ويصل إلى ملحوظة مهمة ، هي أن الشكل الفني في هذه التراجيديات يتميز بصلابة مادية بين الخصائص والصفات من جهة ، والخطب والمونولوجات التي تحوي المواقف الفلسفية والأخلاقية من جهة أخرى⁽¹⁾ . وكان هذه التراجيديات التي تأثرت بأرسطو عبر مسرحيات الكاتب الروماني (سيكتيك) قد جاءت لتؤكد بطريقة جيدة مبدأ مهم في النظرية الأرسطية ، هو انفصال القيم الأخلاقية المطلقة ، والرؤية الفلسفية للإنسان والعالم ، عن واقع الفعل الإنساني ؛ فمهما تغيرت الشخصية وطبيعة الصراع وظروفه ، تظل الحكمة الفلسفية ثابتة لا تتغير من مسألة إلى أخرى .

وفي معظم التيارات الفلسفية التي تمت ظهورها للمسيحية في أوروبا ، والتي أثرت تأثيرا عميقا في الأدب والمسرح ، نلمح تكرارا

الرومانسيون من (جان جاك روسو) - إلى جانب أفكاره عن العدل والمساواة بين البشر - فكرة أن الإنسان طفر على حب الخير . ولذلك فالعودة إلى الطبيعة عند الرومانسيين هي العودة إلى المطلق أو الخالق من ناحية ، وهي عودة أيضا إلى منابع الخير النظرية في البشر ، التي تعطيها الحضارة والمجتمع ، من ناحية أخرى .

كلذك تأثرت النظرية إلى الشعر بجميع فروعه ، ومنها الدراما بطبيعة الحال - التي ارتبطت دائما بالشعر - بالفلسفة المثالية الألمانية ، التي ناضت باستقلال الشعر اللذان عن الواقع ، وجعلت منه نشاطا روحيا خلافا ، يتوصل إلى جوهر الوجود أو روحه عن طريق ملكة الخيال . ومعنى هذا أن الفن - وفقا لهذه النظرة - لم يعد محاكاة وتقليدا وفقا لقواعد عالية موروثة ، بل نشاطا حرا خلافا . ويرغم ذلك التغيير في توصيف الفن (بأنه نشاط عضوي خلق قائم بذاته ، ومستقل عن الواقع ، وفوق الحياة ، بدلا من محاكاة آلية وفق قواعد ثابتة لها صفة العلية ، ومن ثم ترتفع فوق متغيرات الواقع) فلما نجد أن الرومانسيين يشركون مع المذهب الكلاسيكي ومع أرسطو في الافتراض الفلسفي الأساسي ، ومن ثم في وظيفة الفن . فصل الرهم من أن الرومانسيين يصفون الفن بأنه نشاط روحي خلق قائم بذاته ، فإن هدفه النهائي هو استكشاف بعد روحي ، أو حقيقة خفية ، خارج حدود الواقع . ولا يكاد الرومانسيون في هذا يختلفون عن الكلاسيكيين ؛ فكل من الملهيين يفترض وجود حقيقة ثابتة خلف أسرار التغيرات الوهمية ، وكل منهما يولف الفن لاكتشاف هذه الحقيقة وتأمليها وإتقان العامة بها .

وتعلقا على هذا يقول (بيتر بيرجر) : «د الرغم من الاختلافات الكثيرة بين المذهب الكلاسيكي والنظرية الجمالية التي تنادى باستقلال العمل الفني بذاته عن أي شيء خارجي (وهي النظرية الرومانسية) ، فإن كنا التلطين نخدم المذهب نفسه ، وتؤدي الوظيفة نفسها ، وهي فصل العمل الفني عن الواقع بوصفه جزءا من عالم مثالي فوق الحياة» (٩) . وهذا معناه أن المذهب الكلاسيكي والمذهب الرومانسي يرتكزان على قاعدة فكرية واحدة ، هي نظرة جمالية مثالية ، تفصل الفن عن الحياة . ولا عيب إذن أن نجد شاعرا ونالدا رومانسيا هو (كولريج) ، يردد فكرة أرسطو عن الجوهر الثابت في اللغة المتغيرة حين يقول : «إن الطبيعة كما يراها الشاعر بصفة خاصة ترمز إلى حياة الإنسان الروحية ، ومن ثم ترمز أيضا إلى تلك الحقيقة العلوية التي تتواصل معها روح الإنسان في لحظات الصفاء» (١٠) .

إننا إذا قارنا فلسفة (روسو) و(سينوزا) و(شيلنج) و(كولريج) - وغيرهم من الفلاسفة المثاليين - بفلسفة أفلاطون وتلميذه أرسطو وجدنا أن كل الاختلافات الشكلية واللغوية الكثيرة فيما بينهم تحقق اشتراكا في جوهر الرؤى . فالطبيعة الظاهرة لدى (روسو) و(سينوزا) و(شيلنج) و(كولريج) هي مظهر أو رمز لوجود مطلق ، أي تجسيد لمبدأ ميتافيزيقي . إن الافتراض الأساسي عند هؤلاء الفلاسفة والمفكرين جميعا واحد إذن : قد يسميه (أفلاطون) عالم الأفكار المثالية ، ويفصله عن المادة فصلا تاما ، ويسميه (أرسطو) عالم القوانين المثالية ، أو الجوهر الذي يسي إلى تجسيد نفسه من خلال الشكل ، ويسمى نحو غاية سبقة ، ويعطيه بالذات ، ويريد أن العقل هو وسيلتنا في استكشافه . وقد يسميه

شخصيات تاريخية مهمة ، بفرض التأكيد البلاغي للمعاني الصارمة التي حكمت حياتهم ؛ وكان في أسوأ صوره - كما جعلها في التراجيديات البطولية الإنجيلية (وسحق في أفضلها وهي تراجيديات (جون درايدن) الكلاسيكية : كل شيء في سبيل الحب) سخيا مفتلا شائها حياة شخصيات لا يمكن أن يصدق القاري أنها عاشت يوما ما على ظهر الأرض ، من فرط اللياقة والاتصال في تصورها . ومعنى هذا أن حصاد المسرح الكلاسيكي في التراجيديات في كل من إنجلترا وفرنسا على اختلاف جودته كان حصادا يتميز أولا وأخيرا بانفصاله التام عن الواقع الملمس . وقد علق (دهيدو) سائرا على هذا النوع من المسرح نصا ونغشلا حين تسائل في عجب : «هل رأى أحدكم إنسانا يتكلم بهذه الطريقة الخطافية المقتضلة ؟ أيجب أن يمشي الملوك بطريقة تختلف تماما عن الرجل العادي السوي ؟ وهل يجب أن تصدر الكلمات من فم الأميرات في المسرح حبل صورة واضح ؟» (١١) . وفي مقالته بعنوان «للمسألة الأدبية والتحولت» بشر (بيتر بيرجر) إلى ارتباط المذهب الكلاسيكي للادب والمسرح في فرنسا بالنظام السياسي الحاكم ، ويرى أن للمذهب الكلاسيكي - بتأييده للحكم المطلق لجمعية من البلديات - كان انعكاسا لسياسة الحكم السياسي المطلق . ولذلك أصبحت النظرية الكلاسيكية ، للادب هي المذهب الرسمي لأطب الدولة ، لأنه مذهب يتفق وأيدولوجيا الطبقة الحاكمة ، ويخدم أهدافها ، إلى حد أن الأكاديمية الفرنسية - التي كانت تمثل الأدب الرسمي للدولة - بل الكاردينال (ريشيولي) نفسه - وليس وزراء فرنسا - تدخلوا رسميا لإيقاف عرض مسرحية (كورن) السيد (Le Chevalier) لمرج أنها عاقت الفراءد التراجيديات بالكوميديا» (١٢) .

وإذا كان من الطبيعي أن تشابه نظرة الكلاسيكيين الجدل في القرنين السابع عشر والثامن عشر إلى الوجود والنم مع النظرية والنظرية الأرسطية ، وإذا كان أيضا من المتروغ بعض الشيء أن نجد للمدرسة الواقعية في الدراما - في بداياتها في النصف الثاني من القرن الثامن عشر - تدن بالولاء لأرسطو إلى حد أن يعلن أحد روادها الأوائل ، وهو (لبنج) ، في أحد مقالاته بمجلة Hamburg Dramaturgy أن «قواعد أرسطو معصومة من الخطأ مثل نظرية إقليدس» (١٣) - إذا كان هذا التشابه والولاء لدى الكلاسيكيين الجدد والواقعيين منطقيًا وطبعيًا ، فإن المرء يتوقع بعض الاختلاف لدى الرومانسيين . ولكن الأمر لم يكن كذلك كما ستري . لقد ثار الرومانسيون في الحقيقة لا على جوهر الكلاسيكية المثالي الأفلاطوني - الأرسطي ، بل على قشورها .

النظرية الأرسطية والتأثير الرومانسي :

إننا إذا فحصنا الخلفية الفكرية لتأثير الرومانسي وجدنا أنها تمكس بوضوح بعض أفكار (جان جاك روسو) من ناحية ، وبعض أفكار الفيلسوف المولندي (سينوزا) من ناحية أخرى . وربما كان أهم من هذا وذلك تأثير الفلسفة المثالية كما نجدها لدى (هيردر) ، و(كانط) و(شيلنج) - على سبيل المثال . إننا نلمح وراء تقليد الرومانسيين للطبيعة فكرة (سينوزا) التي تقترب من فكرة الحلول ، والتي تقول بأن كل ما يحدث في الكون هو تجسيد لمظهر من مظاهر الخلق ، ومن ثم فإن كل ما يحدث في الكون هو غير . كذلك استقى

وعالم الواقع الإنسان الملح ، وطلوا في متاعل الحيال ، فانتهى الحال
بالتين منهم هما (ويردزون) و (سافوي)^(١١) إلى الرودة التامة ،
والالتصاق التام بالنظام الملكي الرجمي ، وتقديم أيديولوجيته ، في
حين أرمي (كوليرج) في أحضان غيوبة المخلربات ، هربا من
إدراكه للقصور التنظيري وضروية القفل الحتمية . أما (شيل) فقد غرق
في متاعل المثاليات التجريدية ، وأثر العزلة والانطواء قبل أن يتعلمه
اليوم على مستوى الواقع ، وعاقبه القدر على انتسابه هذا حقله -
بعد موته - معبود الطبقة البرجوازية في المجتمع الإنجليزى الرأسمالي
في القرن التاسع عشر ؛ إذ وجدت هذه الطبقة في عوالمه ونموذجاته
ومثاليته العرف ، مرآة أمنا تستريح فيه أحيانا من صراعات الحياة
المادية ، ومن تأنيب الضمير ، دون أن تمثل مثاليته خطرا حقيقيا على
الواقع . لقد جعلته مثاليته التجريدية صمام أمان لا يخطئ منه على
الأوضاع القائمة التي كان يريد محاربتها . وأما (كيتس) فقد مات في
روما وهو يوشك أن يدرك لا جدوى الإغراق في أحلام الشمرى ،
بعيدا من مقتضيات الواقع القفل^(١٢) .

ورعا لهذا السبب أيضا - أي نزعة الهروب المتصاعدة في
الرومانسية - أخفق التيار الرومانسي في إلغاز ثورة حقيقية في أكثر
القنون ارتباطا بحركة المجتمع - وهو للمرح .

النظرية الأرسطية وميلودراما القرن التاسع عشر :

لقد سيطرت الميلودراما بجميع أنواعها ودرجاتها على مسرح
أوروبا في القرن التاسع عشر . ولم تكن الميلودراما سوى ترجمة
بسيطة ، وتطبيق ساذج ، لنظرية أرسطو في محاكاة الواقع بغرض
استخلاص البليغة الأساسية التي تحكم الحياة الإنسانية من وجهة نظر
معينة ، كتبيل للصفة معينة بكل دلالاتها الميتافيزيقية والاجتماعية
والسياسية . وكانت هذه المبادئ في مجال الميلودراما تتلخص في
انتصار الخير بمفهوم ساذج ، على الشر بمفهوم أكثر سذاجة ، وفي تأكيد
استمرار النظام السائد وصلاحيته ، برغم ما قد يشوهه من هنات ، أو
ما قد يعترض طريقه من عقبات . وكثيرا ما كانت الميلودراما تستخدم
فكرة «التمم» لتتقدم مصلحة اجتماعية أخلاقية بين جميع أطراف
الصراع في النهاية ، فتجمل «الشرير» ينتم على أفعاله ليمود إلى
أحضان النظام الاجتماعي . وعلى الرغم من أن عددا من المسرحيات
قد تأثر بفكرة البطل الأثري الخارج على القانون ؛ وهي الفكرة التي
توجد في الفصل الثماني - ككتبة «دورين هود» مثلا - التي أحدثت
لها (فريدريش شيلر) في مسرحية «فيلسوف الطريق» (١٧٨١) التي استلهمت
دويا كبيرا ، والكاتب الألماني الآخر «أوجست فريدريش فريديناند فون
كوتشير» في عدد من المسرحيات أشهرها «أساني في بيرو» (١٧٩٦)
(التي ترجمها وأعداها الكاتب المسرحي (شريدان) ، والتي عرضت على
مسارح إنجلترا بنجاح ساحق تحت عنوان (بيزور)) ، أقول إنه على
الرغم من مخالفة الميلودراما كثيرا لفكرة البطل الخارج على القانون فإن
الفكرة - لهذه المسرحيات - يجد أن هذا البطل لا يمثل في حقيقة الأمر
خروجا على القانون بل تأكيداً وتدعيا له ؛ إذ إنه عادة ما يخرج على
القانون نتيجة لسوء في تطبيقه على أيدي بعض الفئات المتحرقة . كان
يجرم أمه أخله من الملمات مثلا ، أو يغفل حاكم في فرض الضرائب .

(رومو) و (سينزوا) روح الطبيعة ، أو النظرة الكفتمة في الوجود ،
في حين يطلق عليه (كوليرج) اسم الحقيقة الملوية ، التي تمكس
نفسها في العالم للحسوس ، ويؤككون أن الحس ، أو الشعور ، أو
الخيال ، هو وسيلتنا في استنباط . ولكن يبقى بعد كل هذه
الاختلافات أنهم جميعا يفترضون مطلقا غيبيا يتحقق خلاصنا في
استكشافه وتدعيمه ، بعيدا عن متغيرات الواقع التاريخي والقفل
الإنسان الإرادي .

ولا عجب إذن أن استمرت سيادة النظرة الأرسطية على المسرح
الرومانسي في جوهرها ، برغم ثورة الرومانسين الظاهرية على
الوحدات الأرسطية - كما فعل الإنجليزيون من قبلهم في القرن
السامن عشر . ولا عجب أن نجد أمق شعراء الرومانسية (شيل)
من أشد المعجبين بالثائر الإغريقي القديم ؛ فلقد استل (شيل)
الإلهام الفلسفي المسيحي الهوروث بفلسفة أفلاطون (الذي تتلمذ على
يديه أرسطو) دون أن يدرك التشابه الجوهرى بين الفيلسوفين ، أي
دون أن يدرك أن ثورته كانت لاستبدال عنوان بآخر لانظرية ميتافيزيقية
وجالية بآخرى . ولما قيل (شيل) نظرية أرسطو في الدراما كما
مارسها وفلسفها الإنجليزيون اللتزمون بإطار الفلسفة المسيحية
قبله ، برغم اختلافه الفلسفي الظاهري عنهم ، وجاهات أفضل
مسرحياته المسماة «الشيشي The Cenci» نسخة باعثة ومفككة من
المسرح الإغريقي التراجيدي تجم بالأصداة الإنجليزيبية ، مثلها في
ذلك مثل مسرحية «شاعر روماني» آخر هو (جون كيتس) المسماة «أوتو
المظيم (Otto The Great)» .

وفي سياق التفرق بين الرومانسية والوجودية بوصفهما تيارين
فلسفيين ، يقول (فانز كازفان) «إن جوهر الرومانسية (برغم دهرتها
في الاقتراب من الطبيعة والإنسان) هو نزعة الهروب من «الآن
وهنا»^(١٣) ، أي من الواقع التاريخي التثني ، ومن القفل في محاولة خلق
فلسفات مثالية تفل على الفلسفة الدينية المرفوضة ، التي هي أيضا في
جوهرها فلسفة مثالية . ولا يكاد الرومانسون في توصيف (كازفان)
هذا يختلفون عن أفلاطون وتلميذه (أرسطو) ، أو عن فلاسفة
المسيحية في العصر الوسطى مثل (طوما الإقريق) . إيم جميعا
يشتركون في النظر إلى الوجود من منطلق الهروب من «الآن وهنا» .
فهم جميعا يحاولون تفتين الوجود الإنساني سالوكا ونفسيا من منظور
ميتافيزيقي يتمتع بغوايت ثابتة وأولية ومطلقة ، وهم جميعا يؤككون أن
واجب الإنسان الأول هو تحويل عينه عن محيطه التاريخي إلى خارج
هذا المحيط ، وبعيدا عن متطلبات القفل ، سواء إلى عالم الأفكار
الثالية ، أو عالم الرؤى والخيال ، أو عالم الآخرة والموت ، كما فعل
رومانسي مثل آخر هو (إدجار آلان بو) .

ورعا لهذا السبب فشلت الثورة الرومانسية في الأدب في أن تكون
قيادة فكرية حقيقية في أوروبا . فلما استتبنا الشاعر الإنجليزي
(بايرون) ، الذي عادة ما يدرج مع الرومانسين برغم اختلافه
الجوهري عنهم ، والذي وضع العمل اللثوري فوق النظرة التجريدية ،
ومات مدافعا عن الحرية في اليونان فعلا لا قولا ، بحيث أصبح بطلا
ثوريا وملهما على مستوى أوروبا كلها - إذا استثنينا (بليرون) ونظرنا
إلى الجيل الأول والجيل اللتان من شعراء الرومانسية في إنجلترا مثلا ،
وجدنا أنهم جميعا ظلوا يتخطون بين الأرض والسما ، بين عالم الحلم

— كما نجده عند (ميتزلرك) مثلاً — يبدو في ظاهره خلفاً عن المسرح الكلاسيكي ، فإنه في نهاية الأمر يجعل وظيفة الدراما هي الوظيفة نفسها التي حدتها النظرية الأرسطية ، وهي استخلاص المطلق الثالث من النسب والتغير ، وإقناع للفرج بشرعية النتيجة بوسائل قد تختلف عن وسائل المسرح الأرسطي ؛ إذ تعتمد على الإيحاء الشعري والموسيقى ، بدلاً من المحاكاة الواقعية ، ولكنها تؤدي الوظيفة نفسها في النهاية ، وهي تثبيت منظور يتباين معين ، فردى أو جماعي ، وإقناع للفرج بأن تأمله هذا الجهد الفخبي المطلق أبجدي من تقاعله مع الواقع التاريخي المتغير .

وحق يمكننا أن نوضح الفرق بين النظرية الفلسفية قبل القرن العشرين ويعده في علاقته بالنظرية الفنية ، يجدر بنا أن نبذل في تبسيط شديد ، قد يكون غلباً بعض الشيء ، ولكنه ضروري — ما سبق قوله .

سيطرة فكرة المطلق

على الفلسفة حتى القرن العشرين :

من العرض السابق يتضح لنا أن النظريات الفلسفية حتى منتصف القرن التاسع عشر قد انقسمت إلى ثلاثة تيارات أساسية : تيار مثالي تجريدي ، وتيار مادي تجريبي ؛ وتيار يحاول التوفيق بينهما . وكانت الأسئلة التي شغلت هذه التيارات على اختلافها — وهي أسئلة لما دلالاتها الحيوية في أي نظرية للفن — هي : (١) هل الحقيقة تسبق التجربة ؟ أم هي وُلِدتها ؟ أي — هل المعرفة تسبق التجربة وتشكلها ؟ أم أن المعرفة حصيلة التجربة ؟ (٢) ومن لم ، هل الحقيقة مطلقة وشأنته ؟ أم نسبية ومتغيرة ؟ (٣) أين تكمن الحقيقة ؟ في التجربة ؟ أم خارجها ؟ أم داخل التجربة وخارجها في وقت واحد ؟ (٤) هل للمعنى تشكل من خلال التجربة ؟ أم أن التجربة كما نعيشها معرفياً تشكل في ضوء معنى وهدف مسبق ؟ وهل هناك إذن معانٍ مطلقة ؟

وإنه للمأيدون التجريبيون إلى تأكيد أهمية التجربة في صياغة المعاني والمعرفة ، في حين اتجه المثاليون والتجريبيون العقلانيون إلى تأكيد أهمية المطلق خارج متغيرات التجربة ، ويعدوا من قصور الحواس الإنسانية . وحاول الأهلون ناصية التيارين أن يجدوا حلاً وسطاً ، فقصلا بين المعرفة بمقتضى عالم الوجود للمدني التي أضحت لها للملاحظة والتجربة ، والمعرفة بالبلاتية الأخلاقية والمطلق الروحية ، التي أضحت لها للمعنى المجرد أو الخالص . ولكن حتى الفلاسفة الذين آمنوا بأن التجربة تسبق المعرفة قد احتفظوا في مجال الدين والأخلاق بعد مطلق . فبرغم تأكيد (جون لوك) مثلاً في القرن السابع عشر في إنجلترا أن المعرفة الحقيقية هي حصيلة التجربة ، فإنه ترك مساحة خاضعة في نظريته تسمح بوجود حقائق مطلقة مسبقة — أي تسبق وجود التجربة وليست حصيلة . وإلّا هذا الموقف الفلسفي يتجلى بصورة أوضح في فلسفة (كانط) في القرن الثامن عشر ، التي حاولت التوفيق بين الفلسفات الحديثة التجريبية والفلسفات المثالية العقلانية . لقد ترك من الفصل الثامن بين المادة والفكر في فلسفة (ديكارت) تياران متطرفان هما المثالية والمادية — وكان رد فعل هذه الفلسفة . أما المثاليون فقد رفضوا التقييم وقالوا إن كل مادة هي في

والجمل حين يخرج من دائرة للمجتمع (من اللجنة إلى الغاية) ، لا يعادى النظام السائد نفسه ، بل الأفراد الذين يسيرون تخلفه ، أو الإدخال عليه . فربوين هود مثلاً ، كما تصوره الميودراما ، لا يعادى النظام الملكي نفسه ، بل فرداً يعيشه يسيء إلى النظام ، هو حاكم (نوتينجهام) . وما كان يريد (روبين هود) ليس إلغاء النظام بل تصحيحه باستبدال حاكم آخر عدا الحاكم ، دون مساس بالنظرية السياسية . كذلك يجعل (شيلر) قاطع الطريق في مسرحيته من طائفة النبلاء ، ويعمله يحفظ بسلوك النبلاء وتوهمهم ، حتى وهو خارج المجتمع ، بل يجعله يحفظ أيضاً يتميزه الطبقي في مجتمع المصوص . وهكذا نجد في هذه المسرحيات أن والحارج على القانون الحقيقي ليس هو الجبل الذي يحفظ بروح القانون الحقيقية حتى وهو خارج الدائرة الاجتماعية ، بل الشخص أو الشخصيات التي تسيء إلى القانون غنية من داخل الدائرة الاجتماعية ، وتكرس قواعده الثابتة لمصلحتها الشخصية . لذلك كثيراً ما تنبع هذه الميودراما بشخصيات مخطئة ، مثل الملك الطيب الذي لا يدري ما يدور حوله ، والأخ أو الوزير الشرير الذي يريد أن يسلب الملك سلطته الشرعية ، والأبوة الجميلة التي تقع في غرام الجبل النبيل المظلوم ، الذي يجبر المدينة إلى الغلبة تحت وطأة الظلم . وعادة ما تنتهي هذه الميودرامات بعودة كل شيء إلى أصله ، وباحتلال العناصر المعادية للنظام الشرعي السائد ، وتأكيد نوع النظام المظلمة وشرعيته .

وبرغم الاختلافات الشديدة بين المسرح كما ينظر إليه أرسطو والميودراما التي تنبع من القرن التاسع عشر ، فإن كلا منها يعتمد على فكرة أن هناك نظاماً له صفة الشرعية المطلقة ، وأن من يخرج عليه لابد أن يفسد . كذلك يهدف كل منها إلى امتصاص الطاقة الشعورية لدى المتفرج ، أو التنفيس عنها تنفيساً مشروعاً ، يتفق والنظام السائد .

لقد ترجمت الميودراما فكرة أرسطو عن التطهير التراجيدي إلى طوفان من الدموع الرخيصة التي أضربت مساحر أوروبا في القرن التاسع عشر ، بحيث ضمنت استمرار الأوضاع القائمة . والفرزت الميودراما كذلك فنون الفرجة والإثارة والمزليات الضالعة لتكون وسيلة أخرى مشروعة لتعذيب الوعي (١٢) . وهذا معناه أن الميودراما (وتابعها المزلية) قد بلورت نقطة الضعف الأساسية في النظرية الأرسطية ، وهي فصل المسرح عن حركة المجتمع والواقع الفعل للإنسان ، وربطه بعد غيب ، أو إطار غطى ثابت .

النظرية الأرسطية والتيار الرمزي :

ويجمل التشابه بين النظرية الأرسطية والنظرية الرومانسية في طبيعة الدراما ووظيفتها في المدرسة الرمزية التي تولدت بصورة طبيعية من التيار الرومانسي وروحه المروية . لقد نشأت للمدرسة الرمزية كذلك في ظل الفلسفة المثالية الألمانية ، التي تجعل في طياتها الرؤية الأفلاطونية في الوجود ، فهي تتفق مع الأفلاطون في افتراض أن العالم المحسوس ما هو إلا انعكاس لعالم مثالي فوق الطبيعة الدلرية ، وتختلف منه فقط في جعلها الحيال القرصي للملكة الأساسية للوصول إلى هذا العالم ، في حين اختار الأفلاطون ملكة العقل والتفكير التجريدي (١٣) . وهل الرغز من أن للمسرح الرمزي في أثنى صوره

أساسها تجربة روحية أو عقلية ، أي أن الملاحظة لا توجد متصلة من الإدراك العقل لها . ويتجلى هذا الموقف المتطرف بوضوح في فلسفة فيثاغورس . وحاول المثاليون من ناحية أخرى إدراج كل مدركات الروح والفصل إلى وحدة في نهاية الأمر . ومن هذا التيار نبعت المدرسة السلوكية في علم النفس ، التي تحيل المعرفة إلى وظائف الجسم وعاداته العنصرية ..

وصل الرزم من انتقاد (كانط) للتصور الميتافيزيقي الذي يفسح افتراضا أساسيا ، ثم يسعى إلى إثباته منطقيا ، فتجاهلا واقع التجربة الإنسانية ، فإن (كانط) نفسه كان يعتقد في وجود مدركات مسبقة ، أي تسبق التجربة الإنسانية . لقد ارتكزت فلسفة (كانط) على الافتراض بأن بداية المعرفة هي التجربة ، ولكنه أكد في الوقت نفسه أن كل المعرفة لايشأ من التجربة ، فهناك مفاهيم مسبقة يولد بها الإنسان ، وكذلك هناك حقائق ثابتة مسبقة . وصل الرزم من أن كانت فسر للمفاهيم التي تسبق التجربة بأنها انعكاس لنشاط العقل في فهم التجربة ، ولم يجعلها إلى تعود على قوى التجربة ، أي أرجع هذه الأفكار إلى العقل ، فإن هذه الأفكار أو المفاهيم كانت تمثل في فلسفته المنطق الثابت في التجربة الإنسانية . ومن الواضح في كتابات (كانط) الأخيرة - وبصفة خاصة في كتابه المبادئ الأساسية في النظرة الميتافيزيقية إلى الأخلاق - أنه كان يميل المبادئ الأخلاقية المتعارف عليها ، والمشار إلى الإنسانية ، والضمير ، إلى متعلقة فوق التجربة ، تسببها ، وتتحكم فيها . وهكذا استثنى (كانط) - مثل معظم الفلاسفة التجريبيين - الأخلاقيات السلوك البشرية ، ومبادئه العنصرية الدينية ، من حقل المعرفة والتجربة . وخلاصة القول أن الفلسفة حتى منتصف القرن التاسع عشر لم تتمكن - برفض التيارات التجريبية - من أن تتخلل تماما من فكرة القانون المنطقي الثابت ، أو الحقيقة المطلقة الشاملة ، سواء وضعها داخل التجربة الإنسانية بحيث تتخللها وتكشف عنها ، أو خارجها في عالم ما قبل التجربة وما فوق الحواس ومن ثم ، لقد ظلت مهمة الفلسفة الأساسية حتى منتصف القرن التاسع عشر - أي حتى ظهور (هيتشه) و (كارل ماركس) ثم (فلاسفة التحليل المنطقي والوضعية المنطقية من بعدهم في القرن العشرين) هي محاولة افتراض أو استنباط مطلق ثابت سواء من خلال التجربة الإنسانية أو خارجها ، وإثبات هذا من طريق المنطق أو المنهج التجريبي .

وإذا كانت الفلسفة قبل بدايات التمهيدية للقرن العشرين في منتصف القرن التاسع عشر تمثل في مجموعها - للثلاث التجريبي منها والتجريبى المنطقي - محاولة للتصور والتأنيث المنطق بعيدا عن متغيرات ونسبية الدالان وهما - أي بعيدا عن الواقع الإنساني المتغير ، إما عن طريق توجيه بصيرها إلى ما فوق الطبيعة ، إلى حرام الروح والمثل للجرد ، كما فعل المثاليون ، أو عن طريق فصل عالم التجربة والتمثل الإنساني عن عالم الروحانيات والأخلاقيات ، مدفوعة لهذا العالم لعملى قوانين أولية تقع خارج نطاق التجربة الإنسانية ولا تتأثر بها ، كما فعل معظم التجريبيين والتجريبين المثاليين - إذا كان هذا حال الفلسفة قبل بدايات القرن العشرين ، فإن معظم التيارات الفلسفية في القرن العشرين حاولت في مجموعها التركيز الشديد على الدالان وهما - أي على الإنسان في ألوان نشاطه المتعددة ، بتفاعلاته مع واقعه

التاريخي المتغير ، ومع اكتشافات العلم ، واتخذت من هذا نقطة البدء والانطلاق . ويخلص (بيرى إيجلستون) في كتابه «النظرية الأدبية» الفرضية التي حكمت الفلسفة الغربية حتى العصر الحديث يقول : «التزمت الفلسفة الغربية منذ نشأتها بالاعتقاد في وجود المطلق وأطلقت عليه أسماء متعددة ، منها «الكلمة» ، و «الجوهر» ، و «الحقيقة» ، أو «معرفة» ، و «مصدر معنى» . وجعلت الفلسفة من فكرة المطلق القاعدة الأساسية لكل الفكر واللغة والتجربة الإنسانية . وظلت الفلسفة تتحرق شوقا إلى اكتشاف العلامة العلوية التي مستعد معنى كل العلامات ، أي الرمز الذي يشرح كل الرموز ، ومن الحق للؤكد الذي يسطر كل العلامات دلالاتها ومعانيها الصحيحة . وفسر كل هذا المطلق على هواه ، واختلفت أسسها - من زمن إلى زمن ، فأسسه بعضهم «الله» ، وبعضهم الآخر والفكرة أو الروح العالم ، أو واللغة . وحيث إن فكرة المطلق - كما طرحها الفلاسفة ، ومنها انحطقت أسسها - كانت تطرح بوصفها الأساس الذي يبنى عليه البشر الفكر واللغة ، كان من الضروري أن يضع الفلاسفة بين المطلق نفسه خارج نطاق الفكر واللغة ، حيث إنه لا يمكن أن يصبح جزءا من البناء المنطقي أو يفسح لقواته ، مادام البناء المنطقي نفسه يعتمد على المطلق في اكتساب دلالاته . لقد قالت الفلسفة إن المطلق يسبق اللغة التي تعبر عنه ويمكن خارج حدودها ، وحاولت أن تثبت أن المطلق معنى وليس لفظا ، وقالت إنه معنى يختلف عن كل المعاني التي تفرزها اللغة من العلاقات المنطوية . فللمطلق معنى المعاني وأساس التفكير الإنسان وأطاره - أي العلامة التي تدور في فلكها كل العلامات والمعاني»^(١)

٢

الفلسفة في القرن العشرين :

إن الاختلاف الحقيقي بين فلسفة القرن العشرين وما قبلها في الغرب يمثل في التخلل من فكرة القانون المنطقي الثابت أو الحقيقة المطلقة ، وفي التفراب الفلسفة من وضعية العلوم ، ومن ثم في التخلل من تأمل الأبعاد الميتافيزيقية أو القوانين الثابتة في التجربة الإنسانية ، والتركيز على فحص الإنسان في طريقة تفكيره ، ونشاطه المنطوي ، ووضعه التاريخي والاجتماعي والاقتصادي والوجداني ، وذلك من خلال منظور النسبية الذي أي به أينشتاين ، والذي صيغ فلسفات القرن العشرين ، وأصل فكرة النسبية مكان فكرة المطلق . وإذا حاولنا تلخيص تأثير النظرية النسبية في فلسفات القرن العشرين ونفكره فإنه يمكننا القول إن عمل الزمان والمكان اللذان كان دائما حجري الأساس الثابتين في الفكر الإنساني لم يعودا - وفق النظرية النسبية - مثلالا مسرعا ثابتا متجانسا تدور عليه دراما الطبيعة المتغيرة ، بحيث يراه البشر من منظور ثابت ، مهما انقلبتوا حول طبيعة هذا المنظور أو الرؤية التي تتجم عنه ، بل أصبحت جزءا لا يتجزأ من العملية الديناميكية التي هي الكون نفسه ، الذي يفترض بحكم تكوينه استمالة ثبات المنظور .

لقد فصلت فلسفات القرن العشرين الميتافيزيقيا - أي التفكير للوجود بأجمعه من طريق اكتشاف المبادئ الشاملة التي تحكمه -

بنظر إلى الفكر بوصفه عملية زمنية متطورة . ومع أن الفلسفة التقليدية قد تسمح بفكرة ازدياد حصيلته المعرفية الإنسانية مع مرور الزمن ، إلا أنها ترى أن أي جزء من المعرفة تعمل إليه له صفة الثبات والبقاء ، وغير قابل للمراجعة أو التصحيح أو التغير . لقد اختلف (هيجل) مع هذه النظرة ، وذهب إلى أن المعرفة الإنسانية كل عضوي مترابط ، ينمو تدريجياً في جميع أجزائه ، ولا يصل أي جزء فيه إلى الكمال حتى يكتمل الكل العضوي . ولكن فلسفة (هيجل) - التي تأثر بها (ديوي) في شبابه - تحفظ من الفلسفة التقليدية ، ببرغم ذلك ، بفكرة المطلق ، وفكرة الوجود الخالد الذي تمسده أكثر حقيقتيه من الوجود داخل إطار الزمن . إن مثل هذه الأفكار لا مكان له في لفظة (ديوي) التي تنظر إلى الحقيقة جماعاً بوصفها عملية زمنية متطورة . ولكن التطور لا يؤدي - كما يؤدي التطور في لفظة (هيجل) - إلى تكشف فكرة عاصلة مطلقة ^(١٧) .

وانتقلت النسبية من مجال وصف الحقيقة في الفلسفة الحديثة إلى مجال وصف القيم الأخلاقية ، التي أصبحت بدورها ترتبط بالنشاط الإنسان الإرادي ، وأصبح مفهوم حقيقة أي فكرة يتحدد في ضوء نتائج الفكرة على حياة الإنسان . فمن لفظة (وليام جيمس) يقول (راسل) : « يقول لنا (جيمس) إن الأفكار تكتسب صفة الحقيقة إذا ساعدتنا على الدخول في علاقات مرضية مع مناطق أخرى في تجربتنا ؛ والفكرة تظل صالحة مادام تصديقها مفيداً لنا . إن الحقيقة لا تفصل حياها في غير الإنسان ، وليست هناك أفكار صادقة في ذاتها ، بل الأحداث تصنع حقيقة الأفكار ^(١٨) » . إن « برجماتية » (جيمس) تقول إن معاني الأشياء تتحدد من خلال التفكير في نتائج الفعل الإنسان الذي يقع عليها ، أي أن معنى « الصبغة » - مثلاً - يرتبط في الذهن بنتائج استخدام الصبغة ، ولا يرتبط بالصبغة في حد ذاتها ؛ بمعنى أن التجربة الإنسانية في لفظة جيمس قد أصبحت هي الأساس الوحيد في تحديد معنى معطيات هذه التجربة ، بدلاً من النظرية الميتافيزيقية . وقد حدد (جيمس) الأشياء الحقيقية بأنها الأشياء التي تقاوم فعل الإنسان .

ومع اختلاف (سارتز) والوجوديين من أتباعه عن (وليام جيمس) في أنواع كثيرة ، مثال فكرة ربط القيمة ومفهوم الحقيقة بالنشاط الإنسان الفرضية الأساسية في فلسفته الأخلاقية ، مثله في ذلك مثل (جيمس) وبمعظم فلاسفة القرن العشرين . فهو في مبادئ الشهيرة « الوجودية فلسفة إنسانية » يؤكد أن الإنسان يصنع وجوده ، ومن ثم فهو يصنع قيمه عن طريق أفعاله . ويرفض (سارتز) تماماً فكرة وجود « قيم تسبق الوجود » ، الذي لا يتحقق إلا عن طريق الفعل ^(١٩) .

ومع أن الوجودية تجعل من الفرد صانعاً للموجود والقيم ، في حين تركّز فلسفة (ماركس) على فكرة الجماعة بوصفها صانعة التاريخ والفكر الحقيقي ، تشترك الفلسفتان في أرضية واحدة مع معظم تيارات القرن العشرين الفلسفية ، من حيث رفض النظرة الميتافيزيقية ، والتركيز على الفعل الإنساني في علاقه بالمعيط المادي والتأثيري بما هو مطلق أي بحث فلسفي جدي .

وقد بلور (كارل ماركس) هذه الثورة في علم الفلسفة حين قال قوله الشهيرة : « انحصر جيد الفلاسفة دائماً في تفسير العالم ، ونهضوا

بوصفها حجر الأساس في الفلسفة التقليدية ، عن فروع المطلق ، والأخلاق ، والجماليات ، تلك الفروع التي كانت دائماً تابعة للنظرية الميتافيزيقية ومعتمدة عليها . وأخضمت فلسفات القرن العشرين هذه الفروع لدراسة تحليلية نقدية وموضوعية في علاقاتها بالبيئة وقوانينها وتاريخها ، بوصفها أداة للفكر ومفرزة له كذلك ، وبوصفها نشاطاً إنسانياً يرتبط بطرف تاريخي وبنية متغيرة . كذلك ربطت فلسفات القرن العشرين للمطلق واللغة والأخلاق والجماليات بالواقع الاجتماعي التاريخي المتغير للتجربة الإنسانية ، وحاولت أن تغضي على منافع دراستها هذه الفروع صبيحة العلمية .

ومن مطلق رفض البحث عن المطلق ، أو بنه نظرية ميتافيزيقية بوصفها هدف النشاط الفلسفي الأول ، نشأت في القرن العشرين عدة تيارات فلسفية . وهل الرغم من تنوع هذه التيارات فلبما ، في نهاية الأمر ، تنقسم إلى تيارين أساسيين ستوجهما فيما يلي :

١ - أما التيار الأول فهو يشمل الفلسفات التي تبحث في الفعل الإنسان ، وعقلته وفلاسفته مثل (نيتشه) ، و (سارتز) ، والوجوديون ، وعقلته أيضاً (كارل ماركس) ، والفلاسفة البرجانيون أمثال (وليام جيمس) ، و (برجسون) ، و (جون ديوي) ، وعقلته كذلك أتباع المدرسة السلوكية .

ويشترك معظم هؤلاء في ظاهرة أساسية ، هي رفض فكرة أن هناك حقيقة مطلقة ، أو أنها بسيطة ، قبل الفعل وتصليبه معناه وقيمه ، وتأكيده أن الفعل يغير القيم ، وترتبط قيمته ومعناه بتأثيره . ويصف (برتراند راسل) بعض هذه التيارات الفلسفية الحديثة التي تركّز على الإنسان في أفعاله ، وبصفة خاصة التيارات التي يمثلها (برجسون) و (البرجانيون) ، بأنها لفلسفات عملية ، بمعنى أنها تتعامل مع واقع الإنسان المادي لا مع عالم ما فوق الطبيعة ، أو عالم الخيالات . ويضيف قائلاً : « إننا لنسمع في ظهور هذا النوع من الفلسفة - كما أدرك (برجسون) - ثورة الإنسان للعاصر الذي يؤمن بالفعل على سلطة وسيطرة الفلسفة اليونانية ، وبخاصة لفلسفة أفلاطون ^(٢٠) » . كذلك علق الفيلسوف (سانيانا) على فيلسوف مهم آخر من فلاسفة القرن العشرين هو (جون ديوي) قائلاً : وهناك اتجاه عام في لفظة (ديوي) بل في دراسة العلوم وعلم الأخلاق بعامته في الوقت الحاضر ، إلى النظر إلى الفرد بوصفه مجموعة من الوظائف الاجتماعية . ويصحب هذا ميل إلى النظر إلى كل ما هو ملموس وفعال على أساس أنه نسي وعابر ^(٢١) » . ويربط (راسل) بين هذا الاتجاه في لفظة (ديوي) إلى التركيز الشديد على الإنسان في تفاهلاته الاجتماعية في إطار واقع تاريخي متغير ، والتأثير الشامل الذي حدث في مجال الفلسفة ، نتيجة لرفض فكرة المطلق أو الحقيقة المطلقة ، فيقول :

« اعتاد معظم الفلاسفة المحترفين أن يعملوا الحقيقة ثابتة وبهاوية وكاملة وثابتة . وفي سياق الدين كانت تعرف بأنها أفكار الله ، أو الأفكار التي تشترك فيها مع الله بوصفها كانتات صالحة . وكان جدول الضرب هو النموذج الأمثل لهذه الحقيقة ، لأنه دقيق ومؤكد ولا يتغير لأي حوامل زمنية . ومنذ (فيثاغورس) ، أو حتى وجه أصبح منذ أفلاطون ، ارتبطت الرياضيات بالأحوت ، وأثرت تأثيراً عميقاً في نظرية المعرفة لدى معظم الفلاسفة المحترفين ، أما (ديوي) فهو ...

المالية الأولى . وكان هدفها هو دحض فائدة التطوير الميتافيزيقي في الفلسفة . كان (أوجست كونت) قد قال إن التفكير الميتافيزيقي يمثل مرحلة ضرورية في انتقال الفكر الإنساني من مراحله البدائية إلى مرحلة العلم الحديث ، وعد الرعويين المتطليين أنفسهم دعاء العلم .

وقسم الرعويين الجملة اللغوية إلى نوعين :

نوع يثبت صفة أو زيفه عن طريق التحليل ، كما يحدث في علوم المنطق والرياضيات ؛ ونوع يتحدد معناه في علاقته بعلم الحقائق المادية ، مثل كل المقولات التي تتعلق بعلوم الفيزياء والتاريخ والاجتماع .

وفي إنجلترا قال (أ . ج . آير) - وهو من أتباع دائرة فيثا - إن للمعنى لا يتحقق لأي جملة إلا إذا أثبتت الملاحظة العلمية صحتها . وإذن ، فالنظريات الميتافيزيقية تقتصر إلى المعنى لأنها لا يمكن إضمارها للملاحظة العلمية . وفي مرحلة متأخرة قال أتباع الوضعية اللغوية أن النظريات الميتافيزيقية تمثل دوائر لغوية متغلقة على نفسها ، لا تحمل أي علاقة أو دلالة لأي شيء خارجي - أي أنها نشاط لغوي أساسا وليس وراءه مطلق حقيقي ، والغرض منه هو التسلية وليس التعليم .

وطور (فيششتاين) هذه النظرة حين أحمس في فلسفته على تحليل اللغة اللينة المتداولة . وقال إن الكلمات والجممل تكتسب معناها لا من ارتباطها بمدلولات ثابتة في عالم خارجي ، بل من استعمالها في سياق لغوي معين - أي أن السياق اللغوي يحدد المعنى ، ومن ثم فاللغوي يتغير وفق السياق ، دون ارتباط بمدلول خارجي . وهكذا أصبحت الحقيقة ذاتها متغيرة ، فهي الكلمة في سياقاتها المختلفة اللامالية .

٣

النظرية الأدبية في القرن العشرين :

وحيث إن علم الجساليات ارتبط دائما بالفلسفة ، فإن التطوير للأدب والفرن في القرن العشرين يعكس بوضوح هذين التيارين الفلسفيين اللذين تمخضا عنها . فالتأمل في النظريات الأدبية القديمة المختلفة منذ (أرسطو) حتى القرن العشرين يجد أنها كانت تتأرجح بين الكلاسيكية - أي النظرة للمحافظة إلى الأدب بدورصف محاكاة مرضوعية (أي لا تتدخل فيها شخصية الكاتب أو آراءه) للواقع (وفق تفسير معين لهذا الواقع ، يمثل الرؤية الشرعية للواقع التي تقترضها الأيديولوجيا السائدة) ، ووفق قواعد أدبية متوارثة (تنطق) والأيديولوجيا السائدة ، وتحدد رؤيتها للعالم) ، وبين الرومانسية - أي النظرة الثورية إلى الأدب بدورصف نشاطا فرديا روحيا خلاقا ، يقوم به الشاعر الفرد ، ويلتزم فيه بالقوانين التي تقترضها عليه رؤيته الشعرية الخاصة .

وعلى الرغم من اختلاف اللعنين ، حيث إن أحدهما موضوعي ، اجتماعي ، محافظ ، والأخر فردي ولغوي ، كان كلا التيارين يؤكدا - كما ذكرنا آنفا - انتمسالية الرؤية الشعرية عن العالم للتعبير . كذلك يفترض كل من التيارين أن العمل الأدبي هو في الأساس وسيط وموصل لمعنى ثابت ، ومطلزم . خارجه . فلو كان الكلاسيكيون يرون فيه محاكاة للظاهرة (وفق رؤيتهم) بغرض تأكيد عناصرها الثابتة ، وقرائنها الأخلاقية الراسخة ، ولذا كان الرومانسيون يرون

في ذلك مذاهب مختلفة . ولكن القضية الحقيقية ليست هي تفسير العالم ، بل تغييره . لقد حمل (ماركس) التيار الفلسفي الذي ينطلق بداية من فعل الإنسان الإنساني إلى ذروته ، وبحولت الفلسفة على أيدي أتباعه من نشاط فكري يتأمل الفعل الإنساني إلى برنامج عمل ثوري . لقد كانت فلسفة (ماركس) فلسفة فعل تهدف إلى تغيير العالم وتغيير وعي الإنسان به . وذات (ماركس) في المعرفة حركة ديناميكية ، فكل معرفة تجري انتقادا للأخطاء للمعرفة السابقة . لقد تأثر (ماركس) بـ (هيجل) و (فيشته) و (كاتل) ، ولكنه لم يكن مثاليا أو تجريبيًا ؛ فبدلاً من أن يحاول وضع تفسيرات تجريدية لمعنى الإنسان والمعرفة والوجود والطبيعة والمادة - كما حاول الفلاسفة من قبل - حاول أن يخصص كل هذه القضايا في علاقاتها المتغيرة بالواقع الاقتصادي والسياسي والتاريخي ، أي بالواقع الفعلي للإنسان . وكانت نقطة البدء في تفسيره لتاريخ الإنسانية هي الإنسان الحي في حاجاته الضرورية . وقد اعتقد بأن الإنسان نتاج الطبيعة ، ولكنه لا يعقن إنسانيته الكاملة إلا في صراعه مع الطبيعة . كذلك يشترك (ماركس) والوجوديون في الاعتقاد بأن الفكر الإنساني والقيم الإنسانية هي حصيلة النشاط الإنساني .

لقد رفض كل من (ماركس) و (إنجلز) القيم المطلقة ، واعتبرا بالقيم النسبية فحسب ، التي تخضع للأحوال والتغيرات التاريخية . ونتيجة للاشتراك الماركسي والوجودية في كثير من افتراضاتها الأساسية ، اختلطت للوجودية حديثاً في الغرب بوجدية (نيتشه) ، و (كيركجارد) وأيضاً بالفكر (فرويد) ، واتخذت طابع الثورة الوجودية على للجميع الذي حلت فيه التكتولوجيا محل القدس الإغريقي القديم .

٢ - أما التيار الثامن في فلسفة القرن العشرين ، الذي ينظم عددا

كبيراً من الفلاسفة ، فهو يركز على القول ، أي يبحث في الفكر الإنساني والعشائ والمقاهيم التي يتداولها البشر من خلال تحليل اللغة والمنطق . فهو ينظر إلى جميع الأفكار والحقائق بوصفها أولاً وأخيراً صياغات لغوية ومنطقية . ويمثل هذا التيار (راسل) و (مور) و (فيششتاين) ، و (آير) ، و (جابريز وابل) ، ومدارسه الوضعية المنطقية ، وفرويد .

لقد اتجه الفلاسفة المحدثون في أمريكا وبريطانيا إلى أن يستبدلوا بالتفكير الفلسفي ، أي إيجاد نظرية ميتافيزيقية - التحليل اللغوي والمنطقي ؛ واقتصر هؤلاء على اهتمام الميتافيزيقيين باستخدام التفكير النظري أو للملاحظة ، وتحليل التجربة في طرح فروض لتفسير العالم ، دون أن يكون هناك إمكانية لتحقيق مثل هذه الفروض تحقيقاً علمياً . لقد وجد هؤلاء أن الفلسفة التي تعتمد على هذا النوع من التفكير جهد لا طائل من وراءه ، وأنها غير قابلة للتطبيق ، ووجدوا أن الفيلسوف يجب أن يقصر نشاطه على التحليل المنطقي والمنطقي للمفاهيم التي حكمت الفكر الإنساني على مدى العصور^(٣٠) .

وللجانب هذا التيار الإنجليزي الأمريكي ، نشأت في فيينا مدرسة الوضعية المنطقية ، متأثرة بالأراء التي ناعت بها الفيلسوف الفرنسي (أوجست كونت) في القرن التاسع عشر . وكانت هذه المدرسة رد فعل لإغراق الفلسفي في العالم الناطق بالألمانية بعد الحرب

فالتقصيدة لا يمكن التعبير عنها إلا بلغتها هي ؛ وكل جزء فيها يربط بالآخر في وحدة عضوية مركبة ؛ وأي محاولة لانتهاك هذه الوحدة إنما تمثل خيلا لا يمكن اغتراره ^(٢١) .

لقد فصل النقد الحديث العمل الفني ثلما عن القارئ ، والعالم والفنان ، وجعل منه مطلقا شبه ديني . ولا يمكن للقارئ هنا إلا أن يلمس في هذه المدرسة امتدادا وتحفيظا لامتداد الناقد والشاعر الإنجليزي (ماثيو آرنولد) في القرن التاسع عشر - الذي هربه من مفاته الشهيرة و **الطائفة والنوضى** - « بأن الفن والأدب يجب أن يحلا محل العقيدة الدينية التي اعتزت اهتماما كبيرا نتيجة الاكتشافات العلمية ، وأن يقوموا بدورها في ترسيخ البعد الروحي والأخلاقي . لذلك لم يكن غريبا أن يتحول شيخ هذه المدرسة العقلية (ت . س . إلويت) من دين الأدب والتقاليد الأدبية إلى أكثر مذاهب المسيحية عاطفة وتشددا وهي المسيحية الكاثوليكية . لقد قبل (إلويت) للأدب إمارا مرجعيا واحدا أعطاه أيضا صفة المطلق ؛ بمعنى أن الأدب قد ينير من داخله ، ولكنه يبقى منفصلا ثلما عن الواقع التاريخي النسبي للعمل الإنساني ؛ وكان هذا الإطار المرجعي هو التراث الأدبي . ومعنى هذا أن (إلويت) إذا سمح بإسالة العمل الأدبي (الذي هذه النقطة الحثيئون مطلقا) أورد إلى أي شيء خارجه ، فثما يجمله أورد إلى مطلق آخر من نوعه ، هو التراث الأدبي . ولكن برغم كل محاولات (إلويت) لتأكيد استقلال العمل الأدبي عن أي شيء خارجه ويراه من أي انتباه أيديولوجي ، وورده إلى التراث الأدبي فحسب ، يؤكد كتاب (إلويت) الشهير بعنوان « نحو تجمع مسيحي » ؛ وكذلك بعض مقالاته ومفكراته المنتشرة ، بما لا يدع مجالاً للشك ، الطابع الأيديولوجي لنظريته . فالتراث الأدبي في نظره هو ترجمة الفكر والتطبيق في العالم المسيحي ؛ وهو كثر القيم التي أفرزها المسيحية على مر العصور . وهكذا يمكننا أن نقول إن نظرية (إلويت) في الأدب تمثل في جوهرها دعوة دينية أيديولوجية ، تقترب في روحها من دعوة (أرسطو) بأن الفن يعيد المطلق الشائب بعيدا عن التغيرات الإنسانية .

٢ - الشكلية :

ومع تأكيد مدرسة النقد الحديث أهمية الشكل في العمل الفني ، فقد أكدت كذلك التجربة الجمالية المطلقة ، التي تتولد عن الشكل ، وأعطت هذه التجربة دلالات عالمية شبه دينية . وريا كان هذا أهم ما يفرق مدرسة النقد الحديث عن المدرسة الشكلية . لقد نشأت المدرسة الشكلية في روسيا في بداية القرن العشرين ، وازدهرت في العشرينيات ، واستمرت حتى قضى عليها (ستالين) . وكان من أقطابها (فيكتور شلوفسكي) و (رومان ياكوبسون) ، و (يوري تيخاتوف) . والشكلية مثل أساسا محاولة لتطبيق علم اللغويات ، كما قدمه (فربنشتاين دي سوسير) في كتابه المهم « محاضرات في علم اللغة العام » (١٩١٦) - على دراسة الأدب . لقد طرح (سوسير) في هذا الكتاب فكرة إقامة علم جديد يدرس جميع العلامات التي يستخدمها الإنسان بما فيها اللغة بوصفها أنظمة مستقلة عن الواقع ، قائمة بذاتها ، تحدد وتفرز المعاني التي يستخدمها البشر - أي بوصفها أنظمة تكون حصيلة المعرفة الإنسانية ، بصفه النظر عن الإنسان والدلالات اللغوية للرموز في الواقع . كذلك ركز (سوسير) على الأبنية

في وسيلة لاستنباط رؤية الشاعر الخاصة في طبيعة الحقيقة المطلقة الخالدة - أي وسيلة لاستنباط رؤية روحية متفرقة في طبيعة المطلق ، وتوصيل هذه الرؤية - فالافتراض الأساسي عند كليها هو أن معنى العمل الأدبي يوجد قبل عملية الخلق ، خارجه ، سواء في القرنين العالمة الراسخة في الطبيعة لدى الكلاسيكيين ، أو في بطن الشاعر الرومانسي . وهذا معناه أن عملية الخلق الفني كانت لدى الرومانسيين والكلاسيكيين مسألة استنباط وصياغة فعالة لحقيقة ما صفة المطلق الشائب خارج العمل الفني ومتغيرات التاريخ أيضا .

ولكن مع القرن العشرين نجد ثمة تغيرا جديرا في هذه النظرية إلى العمل الفني ؛ فلم يعد العمل الفني انعكاسا سلبيا لشيء إيجابي خارجه ، بل أصبح إما عالما إيجابيا قلبيا بذاته ، يفرز قواهاته ، وعماه ، وقيمته ، في انفعال عن القدر والتجمع ، وإما فضلا إنسانيا ، إيجابيا ، لا يتصلح معناه وقيمته إلا في نتائجه على الإنسان والتجمع ؛ بمعنى أن اتجاه الفلسفة إلى التحليل المطلق وتحليل اللغة ، وكيه اتجاه في النظرية الأدبية إلى علم اللغويات يفرقه المختلفة ، في حين صاحب الاتجاه الفلسفي الذي يؤكد الفعل الإنسان في علاقته بالتاريخ (في ضوء نسبية القيم) اتجاه في النظرية الأدبية إلى النظر إلى العمل الأدبي بوصفه نشاطا إنسانيا يعكس التجمع ويؤثر فيه ، ويتحدد توصيفه بما هو أحب ، ويتحدد معناه في علاقته بالتجمع في أبنية المختلفة ، ولأيديولوجياته المتصارعة . وإذا حاولنا التوضيح مع التسبيل الشديد المختصر ، يمكننا أن نرصد الاتجاهات التالية في النظرية في الأدب :

١ - مدرسة النقد الحديث (الموضوعي) :

ازدهرت هذه المدرسة أساسا في أمريكا وإنجلترا . وريا كان أشهر روادها الذين يعرفهم القارئ العربي من : (ت . س . إلويت) ، و (كلينث بروكس) ، و (جون كروانسون) . والسمة الأساسية التي تميز هذه المدرسة هي عازلة الاستماعة من غياب المطلق والثابت في الطبيعة البشرية . هذا الغياب الذي كشفته الفلسفة الحديثة - بجعل العمل الفني نفسه مطلقا وثابتا وله قواهاته الخاصة وقيمته الباقية . لقد صوّرت هذه المدرسة (من خلال كتابات (إلويت) النظرية والتطبيق ، ووصفة خاصة في كتابه « الغاية المقصودة » ، ومن خلال تطبيقات (كلينث بروكس) في كتابيه المشهورين : « الآلية للمحكمة الصنع » ، و « كيف نكتب الشعر » العمل الفني على أنه عالم حضوي مستقل بذاته عن العلاقات اللغوية ، والمعنوية ، والشعرية ، يفرز للقارئ تجربة فنية لما معناه الموضوعي وقيمتها الجمالية الخالدة ، في انفصال كامل عن متغيرات الحياة الإنسانية ونسبيتها . وكما يقول (جيري إيجرتون) : « لقد كان النقد الحديث بمثابة أيديولوجيا صنعها مجموعة من اللغويين الذين فقدوا جيلهم في ثقافة مجتمعهم ، وكان وسيلة دفاع من النفس . لقد أمد دهلة النقد الحديث اختراع القيمة المطلقة الغائبة من واقعهم ، واستكروها الأدب ، وأصبح الشعر لديهم يقوم مقام الدين ، أي أصبح مرفأ يبرعون إليه هربا من الإحساس بالأغتراب الذي نتج من التجمع الرسائل الصناعي . وأصبحت التقصيدة عنهم تتعدى على البحث العقلاني ، مثل الخالق نفسه ؛ ونظروا إليها بوصفها شيئا منفصلا عن نفسه ، يتصلح على أي شيء خارجها أن يلمسها أو يؤثر في كيانها للمستقل المضرر . ولذلك

المعنى . وفي ظل هذا التصور أصبح الإنسان إفرادا لغويا بدلا منه صانعا للغة^(٣٢) .

وبخلاصة القول ، أن المدرسة الشكلية برغم تأكيدها نسبية الفمية الفنية والمعنى في العمل الأدبي ، قد أسمرت ، مثلها في ذلك مثل مدرسة النقد الحديث ، على فصل العمل الفني عن الواقع الإنساني ، وكانت بهذا امتدادا طبيعيا لتيار الفلسفة اللغوية .

٣ - البنيوية (أو البنائية) :

وربما يرى البعض أنه كان من الأجدر بنا أن ندوج البنيوية ضمن التيارات الفلسفية المعاصرة ، التي ناقشناها آنفا ، بدلا من أن ندرجها ضمن تيارات النظرية الأدبية/النقدية ، وبخاصة أن البنيوية - كما يقول (السيد ياسين) في كتابه « التحليل الاجتماعي للأدب » - قد تحولت من مجرد مصطلح إلى فلسفة أو أيديولوجية ، بسطت الآن روافدها على الفكر القروني المعاصر^(٣٣) . ومع اتفاقنا مع (السيد ياسين) في أن البنيوية - مثلها في ذلك مثل معظم النظريات الأدبية/النقدية تغفل في أساسها موقفا عقائديا أو أيديولوجيا فإننا نأثرت أن اتناولها بوصفها محاولة علمية منهجية لدراسة الظواهر ، كما يصفا أتباعها ، مع التركيز على دراستها للظواهر الأدبية ، وبخاصة أن البنيوية لم تنشأ على أبدي خلاصة خترين - كما نشأت الوضعية للمنطقية مثلا ، بل كان أول روادها عليها في مجال الأثرولوجيا واللغويات . أضف إلى ذلك أن هناك عددا من المفكرين والعلماء ، الذين جرى العرف على وصفهم بالبنيويين ، قد أصبحوا غير مستعدين لقبول هذه التسمية ؛ ومن أبرزهم (فوكو) والمحلل التناسل الشهير (لكاك)^(٣٤) . وقبل أن ننصص النظريات الأدبية /النقدية التي تمخضت عنها البنيوية ، يلزم أولا أن نلم باللامع الأساسية المعتمدة لهذا والمذيع العلمي ، كما يسميه أتباعه .

ذكرنا آنفا أن (رومان ياكوسون) كان من رواد الشكلية ؛ ثم ذكرنا تأثير المدرسة الشكلية البنائية في علم اللغويات ، التي ظهرت تحت تأثير العالم اللغوي السويسري (سوسير) . لذلك فمن المنطقي أن نجد (رومان ياكوسون) يتحول من النظرية الشكلية في الأدب إلى البنيوية . لقد كان (ياكوسون) في أول الأمر رائد مجموعة من الشكليين أسمت نفسها « دائرة موسكو اللغوية » عام ١٩١٥ ، ثم رحل إلى (براغ) عام ١٩٢٠ ، حيث أصبح من أوائل المنظرين للبنيوية في اللغة والأدب الذي عدّه (ياكوسون) - أساسا - فرعا من فروع اللغة ، يخضع لقواعد دراستها ومنهجها . فالبنيوية اللغوية - كما يقول الدكتور (زكريا إبراهيم) - « لم تظهر إلى حيز الوجود إلا عام ١٩٢٨ ، في المؤتمر الدولي لطعم اللسان ، الذي انعقد في لاهاي - هولندا ، حيث قدم ثلاثة علماء من السويس ، ألا وهم (ياكوسون) ، و (كارسنسكي) ، و (تروتسكي) ، بحثا علميا تضمن الأصول الأولى لهذه النزعة ، ولم يلبثوا بعد ذلك أن أصدروا بياناً أعلنوا فيه المؤتمر الأول للغويين السلاف ، الذي انعقد في (براغ) عام ١٩٢٩ ، استخدموا فيه كلمة بنية بالمعنى الشامل اليوم ، وهو إلى اصطلاح (للنهج البنيوي) بوصفه منهجا علميا صالحا لاكتشاف قوانين بنية النظم اللغوية بتطورها^(٣٥) . وأسس (ياكوسون) دائرة براغ اللغوية ، التي استمرت تعمل بنشاط حتى نشوب الحرب

اللغوية في انفصال عن عتري اللغة . وفي تطبيق الشكليين لمبرج دراسة اللغة على الأدب ركزوا على دراسة الشكل الأدبي في انفصال تام عن المضمون ، ونظروا إلى المضمون بوصفه مجرد وسيلة لإبراز تشكيل فني معين . وقد عد الشكليون - في مرحلتهم الأولى - العمل الفني مجموعة من العناصر الشكلية التي يرتبط بعضها ببعضها بالبيض ارتباطا تسعيا ؛ وفي مرحلتهم الثانية وصفوا هذه العناصر بأنها وظائف متداخلة في إطار نص يتعلمها جميعا في وحدة فنية . وهكذا اقرب الشكليون اقترابا كبيرا من مدرسة النقد الحديث في تأكيد أهمية الشكل بوصفه الأساس في العمل الفني . ومع ذلك يختلف الشكليون عن مدرسة النقد الحديث في إنكار أن هناك قيمة جارية مطلقة للعمل الفني ؛ فالعمل الفني بما هو نمط لغوي لديهم يتحدد بوصفه بما هو فن ، ومن ثم قيمته الجمالية ، في علاقته بالأنماط اللغوية السائدة في عصر ما ؛ لذا تختلف عين كان فنا ، وإذا تشابه معها انتفت عنه صفة الفن . فوظيفة الفن لديهم كانت هي استخدام اللغة بطريقة جديدة ، بحيث يثير لدينا رعبا بالغة من حيث هي لغة ، ومن خلال هذا الوعي يتجدد الوعي بدلالات اللغة ، هذا الوعي الذي تلخصه العبارة والرؤية^(٣٦) .

وعلى الرغم من تأكيد الشكليين نسبية المعنى والقيمة ، بل توصيف العمل الفني من حيث هو فن ، فإنهم يتفقون مع (إليوت) ومدرسة النقد الحديث في فصل العمل الأدبي تماما عن حيث القيمة والمعنى عن الواقع الإنساني ، وعلى أي إطار مرجعي له ، باستثناء إطار من جنس العمل نفسه . أي التراث الأدبي عند (إليوت) ، أو الأنماط اللغوية عند الشكليين . ومن الجدير بالذكر أن الشكليين يشتركون مع (سوسير) وبعض أتباعه في النظر إلى اللغة بوصفها نظاما ثابتا بذاته ، ومنفصلا عن نفسه ، ومنفصلا عن الواقع الفعل للإنسان . وهم في هذا يقربون اقترابا كبيرا من نظرة فحششتاين إلى اللغة في إطار فلسفته اللغوية . لقد اعتقد سوسير - كما يقول (جيفري ستركلاند) أن جميع أشكال التواصل الإنساني ما هي إلا أنظمة تتكون من مجموعة من العلامات التصفيه - أي العلامات التي لا ترتبط ارتباطا طبيعيا ، أو منطقيا ، أو ظرفيا ، بمحولات في العالم الطبيعي^(٣٧) . واعتقد (سوسير) أن أية علامة تكتسب معناها من خلال علاقتها بالعلامات الأخرى ، وليس من خلال علاقته بالعالم الخارجي ؛ أي أن العلامات تكتسب معناها في اعتزالها عن العلامات الأخرى ، بصرف النظر عن الدلالات . وهكذا خلق (سوسير) من اللغة - بوصفها نظاما من العلامات يبرز معناه من داخله - مطلقا خارج حدود الفعل الإنساني والظرف التاريخي . وكما حصص نقاد المدرسة الحديثة في النقد تأثير الإنساني ما هو خلق أو قاريه في معنى العمل الفني أو قيمته ، وادعين العمل الفني إلى نفسه ، أو إلى تراثه الخاص ، كذلك الشكليون في ذلك . ولقد انتقد (جان ماري بونا) في كتابه « الثورة البنيوية » علم اللغويات الذي أتى به سوسير ، وقال ما معناه : إذا كان الروجديون قد تخلصوا من الله ، فقد نجح سوسير في التخلص من الإنسان . وقال : « كان الإنسان خالق المعنى ومصدره الحى ، ولكنة انخفض تماما في ظل العلم الجديد الذي جعل المعنى حصيلة مجموعة من العلامات اللغوية والبنيوية والسيمبوطية التي تفرز العلامات وتحدد

وربما كان أكبر دليل على أن البنيوية قد اكتسبت طابع المنظور الفكري أو الموقف العقائدي هو هجوم بعض البنيويين - وعلى رأسهم (ليني شتراوس) - على (سارتر) والوجوديين ، ودحض آرائهم في «القدم» و«البداية التاريخية» . ويتجلى هذا الطابع العقائدي أيضا في محاولة بعضهم - وعلى رأسهم (التوسير) - إعطاء تفسير جديد للماركسية بحيث سورها من فلسفة فعل ترتكز إلى مفاهيم الإنسان ، والتاريخ ، والممارسة ، إلى نظرية علمية تحول من كسل شواذب الأيديولوجيا ، « من أجل استبعاد إحالة إلى البشر بوصفهم القوى الفعالة للمحركة لصيرورة العملية التاريخية » (٣٢) ، بمعنى أن (التوسير) قد حاول في تفسيره الماركس تحويل الماركسية من منهج علم ثوري يركز على الإنسان ، إلى نظرية رجعية تؤكد حماية سيادة نظام لا سلطان للإنسان عليه . وهكذا ، كما يقول الدكتور (زكريا إبراهيم) - « لم تعد البنيوية مجرد حركة منهجية علمية تبرز أهمية مفهوم «البنية» في تفسير الظواهر الفيزيائية ، والبيولوجية ، والسيكولوجية ، والاجتماعية ، واللغوية ، والتاريخية ... الخ ، بل أصبحت أكثر من مجرد تطبيق للتحويل البنيوي في بعض المجالات العلمية ، إذ صارت المحور الذي تدور حوله المشكلة الجبرية الكبرى التي تواجه صيرورة بؤسره ، ألا وهي :

« من يكون البشر - اليوم - بإزاء انقذتهم ؟ وما الذي أصبح في وسعهم - الآن - أن يفعلوه لمواجهة تلك الأنظمة ؟ » (٣٣) .
ولذا نحن نركزنا على النظرية الأدبية النقدية التي تخضع عنها البنيوية ، وجعلنا أن هذا السؤال من علاقة البشر بأنظمتهم اللغوية ، التي يدخل الأدب ضمنها ، قد وله تأثيرين متميزين :

١ - أما التيار الأول فيمنه (ياكوبسون) وأتباعه . لقد اعتمد (ياكوبسون) في نظريته إلى العمل التي على عصى الرقطة والبناء ، مفسرا إياها تفسيراً لغوياً صرفاً . قال إن القصيدة بناء وظيفي لغوي ، يتظم فيه كل من العلامة (الكلمة المكتوبة) والدلالة (مفهوم الكلمة المكتوبة) مجموعة واحدة من العلاقات التشابكية . وقال بوجوب دراسة العلامات التي تكون القصيدة في استغلال تام من أي شيء خارجها - أي ليس بوصفها انتمكاساً أو تعبيراً عن أي شيء خارجها . وقال كذلك إن صفة الأدب تنطلقها على القصيدة إذا اختلفت أنماطها اللغوية عن الأنماط السائدة في المجتمع . وهذا معناه أن ياكوبسون قد جعل صفة الأدب صفة نسبية تعتمد على اختلاف النسق اللغوي في القصيدة عن اللغة العادية - (ياكوبسون) مثل تيار البنيويين الذين اختيروا الأنماط اللغوية السائدة في حقبة ما أنتمت لغوية ، تحكمها - برغم ما قد طرأ عليها من تحولات وتفاضلات داخلية - قوانين ثابتة متماثلة في تكوين المنح الإنسان نفسه ، على نحو ما اعتقد كلود ليني شتراوس ، ومن ثم يمكن أن تعد قوانين مطلقة ، ما دخل للإنسان فيها ، فهي نسبية ، وتحكم شكله ولبسته ، مهيا أصحابها من ترويضات باختلاف الثقافات والمصور . وتعلينا على هذا التيار في البنيوية يقول (تيري إيجلتون) :

« استنتجت البنيوية من مشروعها مفاهيم الواقع الحقيقي والإنسان في لحظة واحدة ، ورأت البنيالية أن العمل الفني لا يشير إلى شيء خارجها ، وكذلك لا يخرج من أي فرد . وعندما استنتج العمل الإنساني والقاعل من مشروعها لم يتبق لدينا سوى نظام من القواعد

العالمية الثانية . وعندما رحل ياكوبسون في أثناء الحرب إلى أمريكا ، انتفى هناك بعالم الأنثروبولوجيا الفرنسي الشهير (كلود ليفي شتراوس) . وكما يقول (تيري إيجلتون) ، « نبت من علاقتهما الفكرية الكثير من عناصر البنيوية الحديثة وأركانها » (٣٤) .

والبنائية أو البنيوية مصطلح مستمد من لفظة البنية . وأبسط تعريف لبنية هو ذلك الذي يسوقه الدكتور (زكريا إبراهيم) بعد عرضه لتصرفاتها المختلفة لدى عدد من المفكرين إذ يقول : « إنها نظام - أو نسق - من المقولات ، فليست « البنية » هي « صورة » الشيء ، أو « هيكله » ، أو « وحدته اللغوية » ، أو « التصميم الكلي » الذي يربط أجزاءه فصب ، وإلها هي أفضا والقانون الذي يفسر تكوين الشيء ومفوقيته . وبعبارة أخرى يمكننا أن نقول إن البنيويين حيناً يبحثون عن بنية هذا الشيء أو ذاك ، فإنهم لا يتفقون عند البعض التجريبي الذي يضعه الواقع بين أيدينا - على نحو مباشر - وكان كل ما يهمهم هو الوصول إلى إدراك العلاقات اللغوية الظاهرية التي تحقق الترابط بين عناصر المجموعة الواحدة ، بل إنهم يذهبون - أولاً وقبل كل شيء - إلى الكشف عن النسق الخفي الذي يزودنا بتفسير للمعاملات الجارية في نطاق مجموعة معينها » (٣٥) . ولقد حاول عالم النفس الشهير (جان بياجي) إعطاء تفسير شامل لبنية فقال : « إن البنية هي نسق من التحويلات ، قوانينها الخاصة باختياره نسقا (في مقابل الخصائص المميزة للعناصر) ، علمياً بأن من شأن هذه النسق أن يظل قائماً ويزداد ثراء بفضل الدور الذي تقوم به تلك التحويلات نفسها ، دون أن يكون من شأن هذه التحويلات أن تخرج من حدود ذلك النسق ، أو أن تهيب بأية عناصر أخرى تكون خارجها » (٣٦) .

ويقتض الدكتور (زكريا إبراهيم) مع (السيد باسبون) وفطوره في النظر إلى البنيوية على أنها تنطوي على موقف عقائدي ، أو عقل منظورا فكريا خاصا . فهو يقول :

« من شأن هذا المنظور البنيوي أن يجعل من « الذات » مجرد وحمل و ترتكز عليه « البنية » (أو « البنيات ») ، كما أن من شأنه أيضا أن يجعل التاريخ إلى حضي متعاقب احتمالي ليس في « الصور » (أو « الأشكال ») . ولعل هذا ما حير عنه « فوكوه » نفسه حين راح يقول : « إن النظرة التي شهدت هذه القطيعة إنما تقع - على وجه التحديد - بين كشف لنا « ليني شتراوس » - بالنسبة إلى للخصائص - و « لاكان » - بالنسبة إلى اللاصور - عن وجود احتمال كبير في أن يكون « ليني » مجرد تأثير سطحي ، وعندما بين لنا كل منها أن ما قد وجد قبلنا ، وأن ما يدعشنا في المكان والزمان ، إذ هو لا « النسق » أو « الظلم » ، وبعبارة : « حينما صدر كتاب (فوكوه) للنسب باسم الأفيانظ والأشياء عام ١٩٦٦ ، وحينما ظهر على أعقابهم مؤلف (لاكان) الضخم الموسوم باسم كتابات (سنة ١٩٦٦ أيضا) ... فإن ... هذا الحدث للزوج قد تسبب في انزلاق البنيوية من مجال « للنسب العلمية » إلى مجال « الأيديولوجيا » . وأية ذلك أن المنظور الفكري الذي انطلعت عليه هذه « البنيوية » الجديدة قد جاء مؤكدا للدهوري القائل بأن في تضاضيف هذا الإلهام الفلسفي الجديد إنكارا لقدرة البشر على صنع تراثهم الخاص ، ورفضاً لكل « نزعة إنسانية » . ومن ثم فقد راح البعض يؤكد أن التناهد الخاص الذي اتحدت عنده كلمة البنيويين هو « إعلان موت الإنسان » (٣٧) .

أصدر على التصديق بين العلامة والدلالة في اللغة . لقد تجاهل (سوسير) اللغة للكلمة في تطويره «للبنية اللغوية» ، وفي تطويره على اللغة المكتوبة فقط ، أي على العلامات أو الرموز اللغوية التي توجد في ثبات وانفصال تام عن أي مواقف عملية حية ، ولهذا استطاع أن يضي دور الدلالة والإنسان المتكلم من نظريته ، ويؤكد انقطاع اللغة عن الواقع . ولكن (بنيتست) يفرق بين اللغة المكتوبة والعلامة ، أو بين حقيقة اللغة - أي العلامات التي تقتل مفردات اللغة - ووظيفة اللغة - أي الجدل التي تنظم هذه العلامات لتكون أداة اتصال . وقال : «إن كانت العلامة اللغوية خاصة من خاصيات اللغة في ذاتها ، فإن الدلالة تنشأ من نشاط المتكلم الذي يوظف اللغة ويستعملها» . كذلك أكد أن «معنى أي كلمة يشمل إشارات إلى الموقف الذي جاءت في سياقها ، وروى المتحدث ... فالجملة لا تنفصل أبدا عن الآن وهنا»^(٣٦) . ويقترب (بنيتست) في تأكيده ارتباط اللفظ بالواقع العقل للإنسان ، ودور الإنسان الإيجابي في صياغة اللفظ - يشترط اقترابا كبيرا من المدرسة المرمونيوطيقية (نسبة إلى علم المرمونيوطيقا ، أي علم أول فن تفسير النصوص) ، التي نشأت في فلسفة (هيدجر) ، وتبليورت في كتاب (هاتز جورج جادامار) و«الحقيقة والفتوح» (١٩٦٠) . لقد جعل (جادامار) أي تفسير للنص يعتمد على الموقف الذي يحدث فيه النص ، ويضع لقيم نسبية - أي تغيير من زمن إلى آخر ، ومن ثقافة إلى أخرى . أي أن (جادامار) رفض ادعاء مدرسة النقد الحديث بأن هناك شيئا اسمه العمل الأدبي في حد ذاته ، وأكد أن معنى أي عمل يتضمن جدلا بين تفسيراته المختلفة في الماضي والحاضر»^(٣٧) .

ونبعت حجتا من المدرسة المرمونيوطيقية الألمانية مدرسة أخرى تدمي مدرسة النظرية الجمالية في الاستقبال ، وتؤكد هذه النظرية نسبية معنى العمل الأدبي وقيمه ، ودور القارئ في صياغتها ، بل إن منظرها البولندي (رومان إيجارون) ينظر إلى العمل الأدبي بوصفه مشروع معنى يقوم القارئ بتحقيقه . ولقد وصلت النظرية النسبية إلى معنى العمل الأدبي في نظرية الاستقبال ، هذه إلى درجة التطرف على يدى الناقد الأمريكي (ستالين فيشر) ، الذي ينكر لما أن هناك أي وجود موضوعي على الإطلاق للعمل الأدبي ، بل يعد العمل الأدبي - حقيقة كل قراءاته الممكنة . إن (فيشر) يفرق بين الوجود المادي للعمل الأدبي في شكل كتاب ، أو صفحة مطبوعة ، أو مجموعة من الرموز والعلامات المادية من ناحية ، ومعنى العمل الأدبي الموجود في تجربة المتلقي له من ناحية أخرى . لقد جعل (فيشر) موضوع النقد لا النص للكاتب ، بل تجربة القارئ في تلقيه ، أي أنه نقل إلى مجال النقد الأدبي ذلك التصديق الحيوي الذي أكدته (بنيتست) بين العلامة والدلالة في نقد لبيونية (سوسير) وإتياعه .

ولمائل للمنظريات التقليدية في القرن العشرين يدركون أن نظرية التلقي التي نبعت من المرمونيوطيقية ، وركزت في تناولها للعمل الأدبي معنى وقيمة على استقبال القارئ له ، تمثل مثقفة وصل بين ذلك الفرع من البيئية ، الذي يرفض الواقع الإنساني في فحصة للعمل الأدبي ، ورفضه الآخر الذي وصل البيئية بنظريات النقد الاجتماعي والتاريخي والمركبي لأدب . ولعل كتاب (سارتر) «ما الأدب» يعد أوضح دليل على أهمية عصر الاستقبال في النظريات الأدبية

معلق في الهواء ، وصنعه بأنه نظام له وجوده المستقل ، وأنه يرفض أن يخضع إلى احتمالات إنسانية»^(٣٨) . ويردد الدكتور (زكريا إبراهيم) الفكرة نفسها حين يقول : «لا شك أن المراء حين يقول عن قيمة واقعة إنها مثل نظاما أو نسقا ، فإنه يرفع عنها كل «حصرية تلويفية» ، كما أنه يقضي في الوقت نفسه على كل مباداة حرة . ولكن ، إذا كانت بعض الموضوعات ، وبعض مستويات الواقع ، قابلة لكل هذه المعالجة الشفوية ، فهل لنا أن نستجيب من ذلك أن تكون هذه الطريقة في البحث صالحة بالنسبة إلى الموضوعات الأخرى كافة ؟ ألسنا هنا يوزاء ضرب من «الإمبريالية» التي حق (كلنا) وإن كانت بحسن نية ، فلها أن تلتوحي الأخرى من نحن على الواقع»؟^(٣٩) .

ويستلج التشابه الواضح بين مدرسة النقد الحديث و«نظر البيئية» هذا في النظرة إلى العمل الأدبي إذا قلنا وصف (يوري لوفان) (إيوت) لطبيعة التعبدية واللفظ الشعري . ومع أن (يوري لوفان) يعرف أساسا بأنه من رواد «السيميوطيقا» (أي علم دراسة العلامات) في روسيا ، فإن السيميوطيقا تمد امتدادها للبائكية . فلذا كانت لفظة البائكية تشير إلى المبعج العلم في تناول العلامات ، فإن كلمة السيميوطيقا تشير إلى المبعج أو الملق الذي يلق في المبعج البيئي ، بمعنى أن البائكية يمكن تعريفها بأنها مبعج دراسة الرموز والعلامات التي يستخدمها الإنسان دراسة تنصع من القرائن التي تحكم بنيتها أو استلها .

ولقد ظهر (يوري لوفان) في عام ١٩٧٠ كتاب بعنوان «بناء النص الأدبي» ، ثم تلاه في عام ١٩٧٢ ظهور كتابه «تحليل النص الشعري» (إيوت) لوفان) في كل من الكتالين النص الأدبي ، الشعرى بأنه نسق لغوي يقوم على مبدأ التشابه والتضاد ، يتظم هذا النسق الأنظمة اللغوية التي تقع دائما في حالة تلاطم يتولد من خلاله المعنى الذي لا يمكن فصله عن النص . ويؤكد (لوفان) أن طبيعة العلامات في النصية ، والأنظمة الصوتية والإيقاعية المتفاعلة ، التي تحملها العلامات نفسها ، هي التي تحدد معنى القصيدة . وإذا انتقلنا إلى (ت . س . إيوت) ، رائد مدرسة النقد الحديث ، وجعلته يقول في معرض الحديث عن موسيقى الشعر في مقالة عن «الحيال السيمي» :

«إن من وظائف النظم الأسانية ، في عالم تحكمه النسبية ، أن يشهر صلات من طريق التجالوب الموسيقي ، فموسيقى أية كلمة تكون دائما في حالة «تقاطع» ... فهي تتقاطع مع موسيقى الكلمات التي تحيط بها ، ثم مع موسيقى القصيدة ككل ، ثم مع معناها المباشر ، ثم مع جميع المعاني التي توحى بها ، وأبشأ مع كل المعاني التي استعملت فيها من قبل ، سواء في الفن أو الحياة» . وعقارئة حلين الرؤين في طبيعة اللفظ الشعري ، وإرتباطه بالسياق ، واستطال التام من أي شيء خارجي ، يتجلى التشابه الشديد بين هذا التأثير من البيئية ومدرسة النقد الحديث .

٢ - أما التأثير الثقل في البيئية فهو يردد العمل الأدبي في معناه وقيمه إلى الأنماط اللغوية التي تكونه ، ولكنه أيضا يربط هذه الأنماط بالواقع الإنساني في إطار تاريخي متغير . وقد نشأ هذا التأثير رُفصل للتأثير الأول ، إذ إننا نجده دائما في كتابات تعرض لنظرية (سوسير) بالانفاد . ولعل أهم ناقد - (سوسير) هو (إميل بنيتست) ، الذي

في البنيوية إلى مرحلة النضوج . لقد تأثر (جولدمان) تأثراً كبيراً بالنقاد الماركسي (جورج لوكتش) ، وتصوراً ومطولاته في رصد التفاعل بين الأنماط الروائية والأنماط القيعية في الرواية الغربية في القرن التاسع عشر . وطول (جولدمان) في كتابه « الإله المفضي » أن يربط الأبنية الفنية بالأبنية الأيديولوجية ، فطرح في تصديده لهذا الكتاب فكرته الأساسية ، وهي - كما يوصيها (السيد بلسين) : « أن الواقع الإنساني تكون ذاتاً أبنية كالت ذات دلالة ، تسم بأنها عملية ونظرية وانفعالية على السواء ، وأن هذه الأبنية لا يمكن أن تدرس بطريقة وصفية - أي لا يمكن أن تفسر وأن تفهم سوى في منظور عمل مؤسس على قبول مجموعة معينة من القيم »^(١٠) .

وكان للتطور الذي اختار (جولدمان) لدراسة الواقع الأدبية دراسة بنيوية هو للنظور الماركسي . وحاول (جولدمان) أن يقيم علاقة تماثل وترباط بين الأبنية والفنوية « في المجتمع ، وهي الأبنية التي تشمل الثقافة والأدب ، والأبنية « الصحية » التي تشمل نظام العمل ووسائل الإنتاج ، وتلك في إطار النظرية الماركسية ونظريتها إلى التاريخ ، التي تثل الإطار المرجسي لمخروصه . ويستطيع القارئ العربي أن يرجع إلى كتاب (السيد بلسين) لاستقاء فكرة واضحة مختصرة عن (جولدمان) ، أو أن يعود إلى كتابات (جولدمان) نفسها - وقد ترجم بعضها إلى العربية ، خصوصاً كتاب الإله المفضي أو الخفي إذ إن للقام بصفيق بنا هنا عن التفسير . ولكن الشيء المهم الذي ينبغي أن نذكره بالنسبة (جولدمان) هو أنه - مثله في ذلك مثل (لكتوسير) - يتناول للماركسية أساساً بوصفها نظرية علمية لا أيديولوجية ، أي أن الإنسان في منهجه أو مشروعه يجعل مركز الفعل هو لا الفاعل . وقبل أن تترك البنيوية يحدو بنا أن تشير إلى أن اتجاه الفلسفة في التفاعل الغري من ناحية ، وإلى فلسفة الفعل الإنساني - كما تتمثل في الماركسية والوجودية - من ناحية أخرى ، قد واكبه اتجاه مماثل في النظرية الأدبية التقليدية ، يظهر بوضوح في مدرسة النقد الحديث ، والمفردة الشكلية ، والتبار الوجودي ، والماركسي ، وأيضاً في فرضي البنيوية اللغوية كدونها : الفرع الذي يقرب من المدرسة الشكلية ، والفهم الذي يمزج البنيوية بالنظرية الماركسية ، ويأخذ في حسابه السياق الاجتماعي والتاريخي (سواء أكد دور الإنسان في صنع المعنى ، كما فعل بختينست ، أو أكد سيادة الأبنية على الإنسان ، كما فعل جولدمان) .

٤ - **التفكيكية** : والتفكيكية هي أحدث النظريات الأدبية التقليدية ؛ وهي توصف بأنها ذاتاً أتجولو - أمريكية ؛ لأن أغلب رواعها مثل (يول ديلا مان) ، و (ج. - ج. هيلس فيلار) ، و (جيرى هارغان) و (هارولد بلوم) ، يتصون إلى جامعة (ييل) الأمريكية (التي شهدت أيضاً بدايات مدرسة النقد الحديث في حقبة سابقة) ، ولأنها - كمعقدة معظم التيارات الأمريكية - انتقلت فوراً إلى إنجلترا .

ولكن الأب الروحي والرائد الأول لهذه المدرسة النقدية هو - باعتراف جميع مؤرخي النقد الحديث - الفيلسوف الفرنسي (جاك دريدا) ، الذي أرسى دعائم هذه النظرية حين نشر عام ١٩٦٧ كتابه « والحديث والظواهر » ، والذي تفرج إلى الإنجليزية عام ١٩٧٣ ، ثم تلاه بكتاب « من علم النص » ، ترجم إلى الإنجليزية عام ١٩٧٦ ، ثم كتاب « الكتابة والاختلاف » ، الذي ظهرت ترجمته الإنجليزية

الحديثة ، التي تربط الأدب بالأنشطة الإنسانية الأخرى . ومع أن (سارتر) يركز على علاقة الكتاب بالعمل ، وينظر إلى العمل الأدبي بوصفه « فعلاً » يصير عن التزام الكاتب ومسؤوليته ، فسوف يؤكد أيضاً أن تلقى العمل الفني لا يفصل عن إنتاجه ؛ أي أن عملية إنتاج العمل الأدبي تتضمن جزءاً أساسياً يتدخل في عملية الاستهلاك أو التلقي . فالمعمل الفني يفترض سبقاً متلقية وعاطفية ، ويشكل نفسه وفقاً لهذا المتلقى المفترض . وعلى هذا ، فالمعمل الفني يعمل في شكله رسالة أيديولوجية وفقاً لتصور متجه للمتلقى . وإذا اتفق الكاتب مع أيديولوجيا من يتعاملهم فسيصير تشكيله الفني حفظاً عن تشكيل الفنان الذي يلتزم بأيديولوجيا تختلف عن أيديولوجيا للمتلقى . ويتبع (سارتر) في هذا الكتاب تاريخ الأدب الفرنسي منذ القرن السابع عشر ليعيد على ذلك . فالكاتب الكلاسيكي في القرن السابع عشر كان يتبع الأسلوب الكلاسيكي لأن هذا الأسلوب كان علامة على التزامه بإطار علم من للثقافات والعقائد ، أي بالأيديولوجيا السائدة في عصره . ثم يكشف (سارتر) عن الصراع بين كاتب القرن التاسع عشر الرومانسي وجوهروه ، ثم يتحدث عن أزمة الكتاب في القرن العشرين ، إذ هو لا يدري تماماً على عاتقه

وعودة إلى البنيوية ، يقول (تيرى إيجرتون) إن البنيوية قد حلت في أحضانها منذ البداية بلور نظرية التفسير التاريخي والاجتماعي للأدب^(١١) . ولكن ربما كان من الأصعب أن تقول إن « البنيوية اللغوية » - كما أرسى قواعدها (سوسير) في أوائل هذا القرن - حلت في طياتها بلور البنيوية الأدبية بشهتها : الفن الذي يعزل أن يعد في قوانين مطلقاً على عمل للمتلقى الذي اتقى من الوعي الإنسان ، وكذلك بلور البنيوية التي ترفض المطلق ، وتبدأ من مطلق الفعل الإنساني في تعامله مع الظرف البشري التاريخي . ويتصل الصلة بين هذا الشق الأخير من البنيوية ، وتيارات النقد للماركسية مثلاً ، في التشابه الواضح بين أحد معتنقي البنيوية ومصمميها ، وهو (إميل بنغينست) وأحد نقاد « مدرسة الشكلية الروسية » التي تأثرت بها البنيوية المنقوبة ، وهو النقاد والفيلسوف الماركسي (ميخائيل باختين) . لقد نشر (باختين) عام ١٩٢٨ كتابه الرائد « مبحث في الشكلية في الدراسات الأدبية » ، ثم أعقبه عام ١٩٢٩ بكتاب « الماركسية وفلسفة اللغة » ، لتد فرق (باختين) - كما فعل (بنغينست) - بين اللغة المكتوبة ، أو اللغة بما هي نظام مجرئ من العلامات لا تنتمي إلى واقع فعل ، واللغة كما يستعملها البشري في سياقات اجتماعية مختلفة . ثم وصف (باختين) اللغة للكلمة بأنها لغة حوارية في جوهرها ، بمعنى أنها موجهة دائماً إلى متلق معين .

وقال (باختين) إن أي علامة لغوية ، ما هي في حقيقة الأمر إلا محور ثابت يدور حوله صراع حوارى يتضمن وجهات نظر مختلفة ؛ وكل متكلم يريد أن يفرض مبادئ وجهته نظره على العلامة اللغوية . ومن سبيل المثال تمثل كلمة الحرية علامة لغوية ، ولكن تحمل معناتها بتطال الإلام بتفسيراتها المختلفة لدى مجموعات متصارعة من البشر ، تحاول كل منها أن تفسر تفسيرها ، ومن ثم أيديولوجيتها عليها . فالكلمة في رأي (باختين) هي مثل صراع عقائلي^(١٢) .

ويعد (لوسيان جولدمان) أهم نقاد استخدم للتبج البنيوي في التحليل الماركسي للأدب ، حاملاً بذلك بلور أنظمة التاريخة للأدب

ميكانكيكي، تصفي، غامض، يتكون من رموز يجتهد عدداً لا حصر له من اللعان المضلولة، ويمكن إصطلاؤه أبعاداً لا حصر لها من الضيعة. فالفكرة التي تقوم عليها التفسيرية هي تقيض الفكرة التي تقوم عليها «البنيوية»؛ فحيث رأت التحليل والنص تطلعا يحكمه قانون معقول يعطي للنص تماسكاً وترابطاً الحمسي، ترى التفسيرية في النص مركباً مصطنعاً يفتقر بطبيعته إلى أي قانون ثابت يحكم تفسيره. فكل تفسير للنص الأدبي وفق نظر «التفسيرية» يمكن حذبه من داخل النص نفسه عن طريق التحليل وكشف مناطق الضموض واللبس والتورية والتناقض في استخدام الألفاظ وانتظام اللعان. وتتصور التفسيرية في صورتها الإيجابية نحو منيع (دريدا)، فتوظف منهجها لدحض الأيديولوجيا الظاهرة السائدة في النص، وذلك عن طريق كشف تناقضاتها وزيف متعلقاتها «ولأخيراً وإن أن نجد عدداً من النقاد الماركسيين يطبقون منهج «التفسيرية» في دراساتهم وتفسيرهم لبعض النصوص»^(١٧). أما التفسيرية في صورتها السلبية فتنتج إلى تأكيد استحالة التواصل عن طريق اللغة، ولكل النظر إلى الأدب والنقد بوصفها لعبة لغوية تتسنى عنها صفة الجلبة.

و «التفسيرية» — كما ذكرنا آنفاً — نشأت رد فعل لانهاير البنيوية؛ وهي تحمل ملامح كثيرة من النظريات النقدية والأدبية التي سبقتها في القرن العشرين؛ فهي تستلهم تكتيك مدرسة «النقد الحديث» في التحليل النصي ووسائلها، وبخاصة التركيز على كشف جوانب التورية والاستعارة، وتتمدد الإجماعات للغة الواحدة في اللغة. ولكن في حين كانت مدرسة «النقد الحديث» تركز على هذه الجوانب في التحليل لتكشف كيف يتولبد المعنى الكلي من خلال عدد من التورات اللفظية والمعنوية، وكزت «التفسيرية» على هذه التناقضات إما لكشف التناقض الأيديولوجي في النص — أو ما يسميه البعض «بالوعي الزائف»؛ وإما لتأكيد استحالة تحقيق معنى متكامل ثابت لأي نص. كذلك لا يملك القاريء إلا أن يدرك أن «نظرية الاستقبال» قد لعبت دوراً كبيراً في بلورة هذا التيار النقدي الأدبي، بتركيزها دور القاريء في فرض معنى النص، ونسبته للمعنى. ولكن للمدرسة «التفسيرية» حملت هذه الفكرة إلى درجة التطرف، حين جعلت من النقد والتفسير نشاطاً غلاماً يوازى ويساوي الحقن الفني. كذلك يمكن للقاريء أن يلصق في طيات أفكار هذه المدرسة ونظرياتها فكرة النقاد الماركسيين (ياخينين)، القائلة إن النص هو حقل صراع عقائدي؛ إذ إن أتباع هذه المدرسة يؤمنون بأن كل تفسير للنص يمكن معارضته من داخل النص نفسه؛ أي أن النص يحمل في داخله نصاً آخر، أو عدداً من النصوص الداخلية (sub-texts) أو للاستعارة (co-texts)، التي يظهرها المفسر، بحيث يتناقض كل تفسير ما سبقه، وهلم جرا، وحتى نهاية الزمان، ويروم هذا إلى طيبة اللغة التي يرون «على عكس البنيويين» أنها متحركة، وتتصارع، بل تحطم نفسها من الداخل. وهذا انتهى المطلق لهما من النظرية «التفسيرية».

و «التفسيرية» تلخص في اتجاهاتها الإيجابية والسلبية وهي القرن العشرين بنسبة للمعنى الكاملة، وبسند اللغة، وبطوبها على الفكر، وبأهمية الإنسان في إعطاء التفسير، وباتجاه الأيديولوجيا على فهم المعنى والتفسير عنه وتفسيره، وكذلك بأهمية التحليل المعنوي

عام ١٩٧٨. وإثارت آراء (دريدا) اهتمام النقاد، خصوصاً في أمريكا، فدعته جامعة (ييل) لمرار للعمل بها أستاذاً زائراً، وألقى هناك كثيراً من المحاضرات. ثم استعطبت جامعة (ييل) أحد تلاميذه المخلصين وهو (بول دي مان)، الذي جعل من (ييل) مركزاً لهذا التيار النقدي، الذي أصبح يمثل الحركة الطليعية في النقد المعاصر، والذي اشتهر بمداه الشديدة لكل من مدرسة «النقد الحديث» و«المذهب» و«البنيوية»^(١٨).

لقد نجح (دريدا) من خلال كتبه ومحاضراته وتلاميذه أن يخلق من حطام المذهب البنيوي تياراً إغيبياً جديداً. فالتفسيرية هي رد فعل لانهاير البنيوية في فرنسا بعد أحداث ١٩٦٨؛ وهي إقرار طبيعي لحالة الإحباط والكفر بالنظريات الشاملة التماسكة (ومنها للماركسية)، التي اجتاحت فرنسا في تلك الأونة. لقد قامت البنيوية على فكرة تأكيد ساحة منطق «البنية» للتماسك فوق الإنسان والتضاريف، وكانت صيدتها عديدة حتى جعلتها أحداث الثورة الطلابية في أوروبا بصفة عامة في أواخر السبعينيات (وقد فرنسا بصفة خاصة في ١٩٦٨) تدرك الدلالات الحزينة لنظريتها التي أثبتت الأيام مصحتها — أي حين أثبتت البنية السياسية في فرنسا قربها أمام أي معارضة. وأصبحت فكرة البنية علماً لمدراء المعسكرين. ورائد الكثيرون عن البنيوية، كما فعل الناقد (رولاند بارت) في كتاباته الأخيرة، واتجه الكثيرون إلى المجموع على جميع الأنظمة والنظريات العقلانية التي تخضع للقد.

لقد طرح (دريدا) منهجاً في تحليل النصوص الأدبية يقرب اقتراباً شديداً من منهج التحليل المعنوي في مدرسة النقد الحديث؛ إذ إنه يستند على توضيح المستويات المتعددة، وعناصر المقابلة، والتورية، والإيجاز بجمان متناقضين، ويعرّف على رصد التورات الداخلية. ولكن منهج (دريدا) يختلف في هدفه اختلافاً جديداً عن مدرسة النقد الحديث.

فلمدرسة النقد الحديث ترصد كل هذه الصراعات والتورات الداخلية بغرض توضيح كيف يتنظمها المعنوي في معنى كل، ووحدة عضوية مترابطة، لها متعلقاتها الداخلي. ولكن التفسيرية يصدون هذه التورات بغرض دحض النظرية البنيوية القائلة إن اللغة تكشف من خلال أبنيتها عن طبيعة هذه الأبنية ومعناها؛ أي يفرض دحض فكرة «البنية» (كما شرحها آنفاً)، ولتفكيك كل أن اللغة ترتكب من عناصر متصارعة، يجاول كل عنصر فيها هدم الآخر. وهم أيضاً يستخدمون «تكتيك» و «النقد الحديث» في المجموع على الفكرة الأساسية في النقد الحديث، التي تقول بوحدة العمل العضوية، وقيمة المطلقة، واستغناء عن أي شيء خارجه. و «التفسيرية» يجاولون العمل الأدبي لغوياً لتكشف عن زيف اللطيف الذي يحكم النظريات الفكرية، والأدبية السياسية، وللأسف الاجتماعية، التي تبني على هذه النظريات. ومعنى هذا أنهم يجاولون كشف الدور الذي تلعبه التراكيب اللغوية في ترسيخ معاني تاملها مبادئ الحقائق، وتبني عليها أنظمتنا السياسية والاجتماعية»^(١٩).

إن المفسر أو الناقد التفسيرية يتناول النص لا بوصفه بناءً عضوياً تحكمه قوانين داخلية صارمة، كما اعتقد أتباع مدرسة «النقد الحديث»؛ وكذلك دعماً للمذهب «البنيوي»؛ بل بما هو مركب

المعشرين ، يمكننا أن نقول إن اللغة قد أصبحت لا مجرد أداة فعالة في صياغة للموضوع ، بل أصبحت ، في أحيان كثيرة ، موضوع الأدب نفسه . وقد ترتب على هذا الوعي الشديد باللغة اختفاء مطلب الواقعية من الأدب والمسرحة الجدل اختفاء كذلك يكون تأساً . وترتبط ظاهرة الوعي الشديد باللغة (بوصفها مجموعة من التفاعلات التصنيفية التي تتحكم في صياغة أساليب التفكير ومضمونه) ارتباطاً منطقياً باختفاء الواقعية . فالواقعية كما هي أسلوب فني — تعتمد أساساً على فكرة استخدام اللغة بوصفها موصلاً شاعراً للواقع ، لا يتدخل على حال في شكل هذا الواقع ومحتله . أي أنها تفترض وجود واقع موضوعي ثابت خارج الإنسان واللغة . ولكن ، وكما رأينا من العرض السابق للنظريات الفلسفية والتقليدية ، لم تعد مثل هذه الفكرة مقنعة في القرن العشرين في ظل نظرية النسبية واكتشافات العلم ، وبنهج البيولوجي للمعنى ، وبنهج التفكيكية ، وفلسفة التحليل اللغوي — وكلها أثرت تأثيراً بالغاً على النظرة إلى الأدب في القرن العشرين . وربما كان أكثر التفاعل الحداثيين تأكيداً لاستحالة العودة إلى النظرة الواقعية في اللغة ، ومن ثم في الأدب والمسرحة ، في ظل النظريات الجديدة في اللغة ، هو الناقد والكاتب الفرنسي المعروف (رولاند بارت) . ففي مجموعة متعالية من الكتب تناول (بارت) اللغة من منطلق علاقتها بالعرف السائد في ثقافة ما ، في حقبة تاريخية ما ، وأكد (بارت) أن النظرة إلى العالم تتولد في أحيان كثيرة من اللغة التي يستخدمها المجتمع ، بحيث تصبح اللغة لا تعبيراً عن العالم ، بل صياغة فعلية لهذا العالم^(٤١) . وأكد (بارت) أن الأمانة تقتضي أن تملن اللغة من نفسها بوصفها نظاماً يفرز معانيه من تراكيبه وتقاليد ، لا أن تنكر وجودها وتدعي — كما تفعل في الأدب الواقعي — بأنها أداة توصيل شائعة ، تقدم الواقع كما هو ، دون تدخل من أي نوع .

وفي مواجهة انتشاء الطلاق ، ونسبية المعنى واللغة ، وجدنا نذات القرن العشرين في الغرب انتباههم في مآزق حقيقي ، حاول كل منهم أن يخرج منه بطريقة . وربما لهذا السبب شهد القرن العشرون كما حالاً من التجارب الأدبية والفنية بصورة لم يسبق لها مثيل .

وما لاشك فيه أن كل تجربة فيه لها خاصيتها المفردة ، التي تتطور من خلال مزاج الفنان نفسه ، وظروفه الخاصة ، والمؤثرات الاجتماعية والفكرية التي تعرض لها . وما لاشك فيه أيضاً أن أي محاولة للتعميم تحول في طابعها بعضاً من التسيب الذي دفع بعضه البعض بأنه إخلال . ولكن الدارس لتاريخ الأدب في علاقته بالفلسفة من ناحية ، والإبداع من ناحية أخرى ، لا بد أن يتصل مثل هذه المخاطر في محاولة تكوين فكرة واضحة عما يحدث في هذا المجال . وعلى هذا ، يمكننا القول إن التجارب الفنية التي يبرز في القرن العشرين في أوروبا ، في ظل المناخ الفكري العام ، الذي حاولنا رسمه فيها سبق ، تمثل المجاهدين أساسيين ؛ اتجاه تأثر بفلسفة اللغة ، واتجاه تأثر بفلسفة الفعل . ويشمل كل اتجاه عدداً من التيارات مستقلة بعضها فيما يلي :

أولاً : الاتجاه الإبداعي الذي تأثر بفلسفة اللغة :

١ - والتيار الأول الذي يضمه هذا الاتجاه يمثل في تناول بعض الكتاب للأدب بوصفه نشاطاً لغوياً يحاول الفنان من خلاله إرساء قواعد نظرية ميتalinguistic جديدة ، فريدة ، وخاصة بالكاتب ، أو

الدقيق للمعاني والألفاظ ؛ وهي في هذا كله تادة أبنه القرن العشرين بيق ، ونتيجة الطبيعي .

ومن العرض السابق للنظريات التقليدية الأدبية في القرن العشرين نتخلص إلى أن هذا القرن قد شهد احتضار رؤية الوجود من منظور المطلق .

وكان السؤال الذي طرح نفسه بإلحاح على المعلمين بالقرن والأدب والفلسفة (والتي طرح نفسه بإلحاح شديد بعضه خاصة على كل من (سارتر) و(بريخت) ، و(ألبورت) ، و(جيمس جويس) ، و(صمويل بيكيت) ، هو : كان المذهب فقياً من مدرسة الفلسفة والأدب هو فهم القوانين الخالدة التي تحكم العالم والفرق ، وتوصيلها من طريق الفلسفة والفن بصورة فعالة إلى بقية البشر . ولكن ، الآن ، وقد أصبحنا نرى أن الوجود نسبي ومتغير ، ومتغير إلى المطلق والثابت ، ما المذهب من القرن والأدب والفلسفة ؟

وما كانت كل النظريات الفلسفية والجعلية ، والتجارب الفنية في جميع المجالات — ومنها المسرح — سوى محاولات للإجابة عن هذا السؤال بطريقة عملية مرضية ؛ بل إن طرح السؤال نفسه افترض في حد ذاته بداية احتضار النظرية الأرسطية في الشعر والدrama ؛ ذلك الاحتضار الذي أمتهل و(المنهتسر) وتلو (المنهتسو) بصوت عال في القرن العشرين .

٤

المسرح والفلسفة في القرن العشرين :

وإذا اتفطنا من مجال التنظير إلى الإبداع الفني في مجالاته المختلفة (وبخاصة مجال المسرح) وجدنا أن الغالبية العظمى من فناني القرن العشرين — على اختلاف سلاهمهم — يشتركون في خاصيتين أساسيتين : أما الأولى فهي إدراك انتشاء المطلق ، ونسبية المعنى والصيغة — ذلك الإدراك الذي عبر عنه سارتر حين قال إن كاتب القرن العشرين لم يعد يعرف من يخاطب ، والذي عبر عنه (أ.أ. ريتشاردز) حين تسائل في جملة شهيرة : وكيف يمكن لأي شاعر أن يعالج فكرة الله في عالم تحكمه قوانين النسبية ؟ . وأما الخاصية الثانية فهي الانشغال الشديد الواعي بطبيعة اللغة وتراكيبها ، سواء عدنا الكتاب أداة توصيل سليمة شائعة ، أو بأنه يعتمد فيه المعنى على علاقات أجزاء هذا البناء بعضها ببعض ، أو تركيبة تصفية تفرض قولها على الواقع . وقد يقول البعض إن الانشغال الواعي بأمر اللغة في الشعر ليس شيئاً جديداً ؛ فقد تحدث أرسطو عن لغة الشعر والتراجيديا ، وتأتي يستخدم لغة متفحة embellished language في الدوما . كذلك تحدث الشاعر الكلاسيكي (بوب Pope) عن ضرورة توخي البساطة والجسار في استخدام اللغة ، كما خصص الشاعر الإنجليزي (وليام روبرتس) جزءاً من مقدمته لمجموعة القصائد التي كتبها هو (كولريج) ، وأسياماها وماويل فنانة ، لمناقشة نوع اللغة الجديدة البسيطة التي يستخدمها ، والتي تستند من الإشارات الكلاسيكية ، والتجميل والتنسيق ، وتهدف إلى البساطة وصدق التعبير . ولكن في كل هذه الحالات نجد أن الشاعر الناقد يناقش معنى وفاعلية اللغة كما هي أداة توصيل ، ولا يتشكك أبداً في طبيعتها وأساسية بوصفها أداة توصيل . ولكن في القرن

تأكيد نظرية ميتافيزيقية تاريخية عفا عليها الزمن ، وإقناع القاريه بغيرها والتعامل معها بوصفها الإطار المرجعي الذي يرد إليه العمل الفني ، والتي يتم من خلاله تحديد معنى التجربة التي يتعرض لها ودلالاتها .

وبالتطبع لم يكن كتب القرن العشرين أول من حاولوا طرح فلسفتهم الخاصة من خلال أصصام الأدبية ، فقد قام بعض الشعراء الرومانسيين ، مثل (شيل) و (وونزووت) ، بجهد مائل في القرن التاسع عشر ، ولكن ما يفرق كتب القرن التاسع عشر عن كتب القرن العشرين هو قدر الثقة . ففي القرن التاسع عشر لم تكن فكرة النسبية قد استشرت في الوعي الإنساني كما فعلت في القرن العشرين . لذلك كان الكاتب - مهما اختلف مع معاصره - لا يعلم الأمل في إقناعهم ، وكان كذلك يتعصب بغير من اليقين في صحة آرائه لا نجده في كتاب القرن العشرين ، الذي يحاول أن يؤمن في ظل النسبية التي صبحت جميع الأفكار والمعتقدات . لهذا نجد الكتاب الرومانسي يعرض فلسفته في صورة واضحة شبه تقديرية ، وموتا بأن رتبة الصدق في شعره ، والدلائل التي يسوقها ، تكفي القاريه . ولكن في ظل فلسفات القرن العشرين لم يعد لكلمة الصدق ، معنى محدد ، ولم تعد أي دلائل تشير بالضرورة إلى حقيقة موضوعية . لهذا حل مكان القرن العشرين أن يعتمد كلية على العمل الفني في إقناع القاريه ، ولو إقناعا مؤقتا ، يقبل رؤية الكاتب وفلسفته بوصفها إطار العمل المرجعي الذي يستقي منه دلالاته ، وكان عليه أن يبين رؤيته وفلسفته في مصمم العمل ، وأن يأخذ في اختيار النظرات للمروضة ، ويحاول إقناعها في إطار العمل . وقد وضع كل هذا عينا فنيا كبيرا حل الكتاب ، وقاده إلى التعصب في التجريب والتجديد والابتكار ، حتى يحل معضلة التواصل في عالم تحكمه النسبية .

ولعل أبرز أدياء القرن العشرين ، الذين يظنون هذا الاتجاه في المسرح هما (ت . س . إيوت) ، والشاعر والكاتب المسرحي الأيرلندي (و . ب . بيتس) . لقد حاول (إيوت) في مرحلته الأولى ، قبل أن يعتنق للمذهب الكاثوليكي ، أن يتخطى بوصفه كتابا حقبة غياب المطلق ونسبية المعنى ، بأن يطبق صليبا نظريته النقدية في الأدب . لقد قال في هذه النظرية إن العمل الفني لا يرد إلى شيء خارجه سوى التراث الأدي ، وحل هذا ، فقد أحاطت قصيدته الأرض الحروب ، وبكم هائل من الحواشي التي تنشر إشارته الخفية أو الواضحة في سياق النص إلى عدد كبير من النصوص الأدبية ، والتاريخية ، والدينية ، وعدد من الأساطير القديمة ، التي أصبحت جزءا من التراث الأدي . ومعنى هذا أن (إيوت) حاول أن يضمن نفسه عن طريق اللغة إطاره المرجعي القاريه ، بحيث يمكن توصيل معناه دون وجع إلى أي إطار خارج التراث الأدي . ثم استخدم إيوت في مرحلته التالية ، بعد اعتناقه الكاثوليكية ، هذه العقيدة الصارمة إطار مرجعيا له ، سواء في مسرحياته أو في رعايته التي تحمل موضوع نيرة الإنشاد اللبني وإيقاعه اللغوي . ومن الجدير بالذكر أن (إيوت) عندما أجه إلى المسرح في ظل الفلسفة المسيحية وجد نفسه يترقب دون وعي إلى تراث المسرح الإغريقي ، على نحو يؤكد التشابه الذي رصدناه آنفا بين الإطار الفلسفي العام للمسرح اليوناني القديم والإطار الفلسفي العام للمسرح في ظل الفلسفة المسيحية . لقد بنى

(إيوت) مسرحيته اجتماع شمل العائلة ، على أفكار العلة والمذهب والتكثير ، وهي أفكار شائعة في المسرح الإغريقي ، وخلق تماثلا بين بطله (هاري) و (أويوت) بطل ثلاثية أيسخولوس الشهيرة (الأورستيا) . وهو بذلك أعاد صياغة أسطورة بيت (أيجاسون) صياغة عصرية ، يؤكد امتداد الحاضر في فلسفات الماضي ، وامتداد النفوس الأخلاقية للسحيق في النصوص الأخلاقية اليوناني . ولم تتجسج عواطف (إيوت) إلا في خلق نوع من التجريب غير المفهوم ، الذي حاول أن يتخلص منه تدريجيا في مسرحياته التي تلت و اجتماع شمل العائلة . وربما كان السبب الأساسي في إخفاق مسرح (إيوت) هو أنه حاول من جديد استخدام المسرح وفقا لنظرية الأرسطية بعد انتهائها ، أي استخدام المسرح لمحاكاة الواقع محاكاة فلسفية بغير توسيع نظرية ميتافيزيقية لها دلالاتها المحافظة على المصنع والسياسة ، متجاهلا الرؤية النسبية ، وروح الثورة والتشكك ، التي سادت القرن العشرين في أوروبا ، فجماعت مسرحياته أقرب ما تكون إلى الدراما البرجوازية الواقعية الأخلاقية ، التي تناقش معاناة بعض أفراد هذه الطبقة ، الذين يتمتعون بحصانة غير عادية ، وتصل هذه المعاناة بالواقع الاجتماعي ، بل يبعد ميتافيزيقي مفترض ، أو مطلقات أخلاقية . ولكن في بنى (إيوت) تقطعت الدراما البرجوازية من هذا النوع بالشعر ، لتعطى إحساسا زائفا بالتعريف الفلسفي .

لقد كانت أولى مسرحيات (إيوت) « جريمة كسل في الكنتون » هي أنجح مسرحياته بإعاجع الآراء ، وقد وقعت لأول مرة في كندراتية في (إنبره) خلال أحد المهرجانات المسرحية التي تعقد سنويا ببلد المدينة . ويرجع نجاح هذه المسرحية أساسا إلى صراحتها الأنيولوية . فللمسرحية ثقل دهرية مباشرة إلى العقيدة الكاثوليكية ، وهي دعوة يتم تجسيدها مسرحيا في إطار ديفي مؤثر وملغوس ، هو الكنتينة أو الكنتون ، وفي لغة شعرية تناسب جلال المكان . وهي في هذا تقرب اقترابا شديدا من الصور المسرحية الكنتينة في المصود الوسطى ، قبل انفصال المسرح عن الكنتينة ، وقبل بزوغ المعلوماتية . ومن نلسم به أن معظم المفرجين الذين يذهبون إلى كنيسة أو كندراتية لمشاهدة هذه المسرحية هم من المؤمنين بيهكل العقائد الذي يرمز إليه المكان ، أو على الأقل في استعداد لتصيل ملكة النقد والتشكك التكري للديم تحليليا مؤقتا ، والدخول في روح المكان ، وقبول الإطار العقائدي الذي يرمز إليه . لقد فرق إيوت بين « التصيل المطلق » و « التصيل العقل » - على طريقة (كوليرج) - وقال إن اختلاف الإطار العقائدي الذي يطرحه العمل الأدي عن الإطار العقائدي الذي يؤمن به القاريه أو المفرج لا يخل بالضرورة عائقا لاستمتاع المفرج بالعمل ، فالمفرض يعطل عقده لنطق التجربة الوجدانية التي يجسدها العمل . وقد تأخذ على (إيوت) هنا فصله التصيل بين « العقل » و « الشعور » ، ونرى في هذا الفصل نوعا من الخداع والتزييف . ولكن صراحة الدعوة في مسرحية جريمة قتل في الكنتون » كانت على أية حال سببا أساسيا في نجاحها .

وإذا انتقلنا من الحديث عن (إيوت) إلى فحص أعمال الشاعر والكاتب المسرحي الأيرلندي (و . ب . بيتس) ، وجننا في أعماله هو ككلها محاولة جادة مستعينة خلق إطار مرجعي فلسفي لشعره ومسرحه . ولكن (بيتس) ، على عكس (إيوت) ، لم يفتخر أن

(ديلان) - منذ أن يغادر بيته في الصباح حتى يعود إليه في المساء . وهكذا أصبح موضوع الرواية هو اللغة ؛ أي كل اللسان الممكنة التي يمكن أن تعبر عنها جميع الأساليب اللغوية الممكنة .

٢ - وأما فليفلر الثاني الذي نتجده في الاتجاه الإيهادي الذي تأثر بفلسفة اللغة فيتمثل مجموعة الكتاب الذين قبلوا اكتشافات الفلسفة الحديثة ، خصوصا في مجال غيباب المطلق ونسبة الملقى ، دون أن يحاولوا إيجاد نظرية جديدة تطرح تصورا جديدا للمطلق . وانصرف بعضهم إلى تصوير الموقف المضحك الباكى للإنسان القرن العشرين ، مؤكدين عبثية الحياة في غياب المطلق ، فظهرت ، حركة مسرح العبث ، التي أخذت من الفلسفة الوجودية وغايتها السلي التشاؤمي ، التي يقول بوحدة الإنسان الوجودية وغايتها في عالم ناصبه العناء ، وباستحالة التواصل على أسس موضوعية ، وجعلت من هذه الأفكار أرضيتها وطريقها المرجعي . وفي هذا تكمن الفارقة التي تمثل الفكرة الأساسية التي قام عليها مسرح العبث . والمفارقة هي أن مسرح العبث يعترف بنهاية المطلق ، ولكنه في الوقت نفسه يستحضر هذا المطلق المنقود طوال الوقت عندما يجعل التصبر على هذا الغياب والبقاء عليه موضوعه الأساسي الواحد ، المتكرر . وفي هذا يمكن التشابه الفلسفي بين مسرح العبث والمسرح الإغريقي ، برغم اختلاف الأسلوب الواضح بينهما ؛ فالناطق في المسرح الإغريقي كان يفرض نفسه على الأحداث حضورا ؛ أما المطلق في مسرح العبث فيفرض نفسه بعض الشيء - أي أنه الغائب/الحاضر دائما على مسرح الأحداث . وقد جعل (سومويل بيكيت) من (جوردو) في مسرحيته الشهيرة أن انتظار جوردو ، رمزا حائلا لهذا المطلق الغائب ، الذي يصبح غيباه هو موضوع الحياة الأساسية . إن مسرح العبث ، مثله في ذلك مثل المسرح الإغريقي - يتحدد على ربط الإنسان بالمطلق ، سواء كان حاضرا أو غائبا ، متجاهلا تماما واقع الإنسان الاجتماعي والتاريخي . وهكذا ظل البعد الميتافيزيقي يمين على الإنسان في مسرح العبث كما كان يمين على المسرح الإغريقي . ولهذا لم يكن غريبا أن يقول بعض النقاد إن مسرح واحد من أشهر كتاب العبث ، وهو (يونسكو) ، يقترِب في روحه اقترابا شديدا من المسرح كما نظر إليه (أرسطو) . ومسرح العبث ، مثله في ذلك مثل المسرح الإغريقي ، مسرح شعري التزعة ، وإن كتب ثرا ، فهو مسرح يعتمد على الاستعارة الشعرية التي توحده بين مستويات التجربة وعناصرها اللغوية في رؤية شاملة ، تتناول القانون العام الذي يحكم الأشياء في كليتها . كان هذا القانون المهيمن الصام في للمسرح الإغريقي هو القدر ، فالعجب في مسرح العبث هو غياب ، والقدر أو «جوردو» أو «المطلق» - ذلك الغياب السلي أصبح أساس «العبث» . وفي حين كانت الاستعارة الشعرية في للمسرح الإغريقي استعارة لغوية ، أصبحت الاستعارة ، في مسرح العبث الذي يقوم على فكرة لا جدوى اللغة ، استعارة حركية مرئية مجسدة^(٥٥) .

والقازيه لمسرح العبث نادرا ما يجد فيه شخصيات منفردة ومعقدة اللامع في إطار سياق اجتماعي تاريخي محدد ؛ لشخصيات هذا المسرح تقترب إلى حد كبير من النمط الإنسان الذي كان يقوم بدور البطولة في للمسرحيات الدينية في العصور الوسطى ، وكان يسمى ببساطة الإنسان أو (Everyman) ، أي رمز جميع البشر . كذلك فالملوك الأساسي المتكرر في مسرح العبث هو الموقوف نفسه الذي نتجده

بمسلك طريق العودة إلى أحضان الفلسفة اليونانية أو المسيحية ، وإنما شرع في خلق نظرية فلسفية خاصة من وحي الديانات الشرقية وتعاليم عالم الروحانيات السويدي المشهور (سوينبورج) ، ثم قام بمرض هذه الرؤية الفلسفية الخاصة وشرعها في كتابته الشهيرة «البرج» . وقد أصبح هذا الكتاب هو الإطار المرجعي الذي لا بد لدارس أعمال (بيتس) من الاطلاع عليه حتى يفهم كتاباته فيها دقيقا واضحا . وإلى جانب هذه الفلسفة الخاصة المتأصلة ، حاول (بيتس) في تنظيره للحركة المسرحية الأيرلندية أن يستفيد من الأساطير الشعبية الأيرلندية بوصفها معروفة للجميع ، وأن يجعل من هذه الأساطير الجسد الذي ينبت فيه روح فلسفته الخاصة . لقد وجد (بيتس) في هذه الأساطير وسيلة جيدة لترسيخ مجموعة من القيم المطلقة ، التي عدّها الأساس في حياة الإنسان الروحية ، فلهذا مسرحه شبيها بمسرح (ميتزلنك) والرمزيين من ناحية ، ومعتقدا أثر مسرحيات (التو) اليابانية من ناحية أخرى .

وسمع أن (بيتس) يرجع إليه الفضل الأول في إنشاء الحركة المسرحية الأيرلندية ، فقد أسس مسرح (الآه) الشهيرة (ديلان) ، ورأسه وحمل خرجا به ونظرا لفلسفته ، إلا أن مسرحياته غرقت في غموض الرمز وفلسفة المؤلف الخاصة ، حيث إنه تجنب في مسرحياته من مثله في ذلك مثل (البيت) والرمزيين - التمرس للواقع الفعل النسي للإنسان ، وحاول أن يقدم تفسيراً ميتافيزيقيا شاملا للوجود بعد انتهاء عصر الميتافيزيقا . لذلك لم يكن غريبا أن يتجه (بيتس) تدريجاً إلى المسرح الياباني ولغة الحركة - بدلًا من لغة الكلمات - في مجموعة مسرحياته التي أطلق عليها اسم «مسرحيات للراصد» . وفي ركا فعل الرمزيين من قبله ، وجد (بيتس) في الأسلوب الياباني في التصيد المحرك للمسرح موهبا من أزمة نسبية للملقى في غيباب المطلق ، وتغلغل التواصل ، وانتقال الكلمة من أية دلالة واضحة . وعمل أبدي (بيتس) في أيرلند ، وعمل أبدي التعبيرين في لكتيا ، تدهورت أهمية الكلمة بوصفها الموصل الأول على خشبة المسرح ، حتى وصلت إلى الاعتراف المباشر بعيشتها في مسرح العبث . إن ازدهار ما أصبح يعرف بلغة المسرح - أي الاحتصاد في العروض المسرحية أساسا على الاستعارة المسرحية ، والتشكيل للجسد والحركة ، والإضافة ، وعبق عناصر العروض المسرحية المرئية والسمنية - كان نتيجة طبيعية لزيادة وحي فنان المسرح في القرن العشرين بصعوبة التواصل اللغوي في ظل التطورات الفلسفية واللغوية الحديثة ، التي أكلت نسبة الملقى كما أوردنا سابقا .

وفي حين حاول (البيت) و(بيتس) استخدام الأسطورة استخداما إيجابيا ، أي استخدامها لتجسيد رؤية فلسفية معينة - حاول كتاب آخرون استخدامها استخداما سلبيا ، أي بوصفها مجرد حامل سلبى لعدد من المعاني المتككة التي يصعب انتظامها في بناء متطلي مترايب . وربما كانت أشهر عاولة في هذا الصدد هي عاولة السروالي الأيرلندي (جيس جويس) في روايته «أوليس» (دورلي) ، التي استخدم فيها أسطورة «أوليس» لتكون حائلا أو ميكلا ركب عليه معظم أساليب اللغة الإنجليزية في الكتابة ، البلاغية منها والأدبية ، منذ العصور الوسطى حتى الآن ، واستخدمها لعرض يوم عاوي في حياة شخص عاوي يعيش في مدينة عافية - هي

(هارولد بنتر) يتبنى إلى تيار الميت في المسرح ، بل إن (بنتر) نفسه قد اعترف في أحد أحاديثه بتأثره المباشر (بصوبيل بيكيت) . غير أن (بنتر) يخفف عن (صوبيل بيكيت) اختلافاً مهماً ؛ فقد أنجز (بنتر) إلى مسرحه البعد الاجتماعي الذي يتجاهله (بيكيت) تماماً ؛ فهو لا يصور شخصياته في فراغ - كما يفعل (بيكيت) - بل يضعها في الزمان الحاضر وفي بيئة اجتماعية محددة ، بل يحدد الطيف الاجتماعي التي تنتمي إليها كل شخصية . كذلك فإبطال (بنتر) ليسوا رموزاً للإنسان بل شخصيات متفرقة محددة . وفي حين يوظف (بيكيت) مسرحه لحلق تجرئة دينية - عبثية (بالقوى الذي حداثته أتفا) من خلال سفرته من عبثية اللغة ، يوظف (بنتر) الإطارات الاجتماعية واللغة في مسرحه للفنوس في وجدان شخصياته ، وتجسيد حالاتها النفسية والشعرية ، وكشف عزلتها ومعانيتها ، وإحساسها بالإحباط . فمسرح (بنتر) مسرح نفس في الدرجة الأولى ، يركز أساساً على الحالات النفسية والشاعر التي تصاحب الحالات الإنسانية . ففي مسرحية «الحفلة» نجد (بنتر) يستخدم الحفلة الاجتماعية بين السيد والعبد ليقدم دراسة في سيكولوجية الغزو والتسلط النفس من ناحية ، وفي سيكولوجية الخوف والعبودية النفسية من ناحية أخرى . وقد يفسر البعض المسرحية تفسيراً فرويدياً فيسرى في الحفلة «الأنا السلف» التي تتجسد أخيراً في قهر «الأنا العليا» - متمثلة في السيد - وقهر سيهراطها عليها . وقد يرى البعض فيها نبذة بانبياء النظام الطبقي وانتصار الطبقة العاملة على الأرستقراطية العاملة ، وقد يرى فيها آخر هجوماً ملتصاً على الطبقة العاملة ، حيث إن تصوير (بنتر) للخدام هو أبيض ما يكون من المتاعف . ولكن اللهم هو أن فكرة الغزو والاستعمار النفسي تردت دائماً في مسرح (بنتر) من مسرحية إلى أخرى . ففي مسرحية «حفلة عيد الميلاد» مثلاً يتعرض البطل (ستائل) في مناه الخشخاش بأحد الفنادق الصغيرة في مدينة ساحلية لغزو مرعب من قبل شخصيتين غامضتين هما (جيرولد برج) و(ما كان) اللذين يقومان باستجوابه بطريقة تشبه طريقة «الاستجواب» ، تنتهي بأن يعصاب (ستائل) بشدة انهيار عصبي . وتنتهي المسرحية بأن يصطحب (جولود برج) و(ما كان) (ستائل) إلى مكان غير معلوم ليقوم بعلاجه شخص مجهول «ذو حيليات ومذلات» ، يدعى (موني) . وفي مسرحية «أيام زمان» تأل الصداقة (كيت) من الماضي لتزوح الحياة الزوجية (ديل) و(أنا) ، وتحاول الاسترخاء على صديقتها القديمة (أنا) بدعوى الصداقة والولاء النفسي . وفي مسرحية «العودة إلى البيت» يأل (الين) (تيلس) من أمريكا أن أسرته هاجرت إلى إنجلترا حتى يصفى زوجته (روث) بهم . وتنتهي المسرحية برحيله وحده ، ويقاها (روث) لترحى العائلة التي سيطرت عليها سيطرة كاملة ، بحيث لم تعد تستطيع الحياة بدونها . ورؤية (بنتر) تتلخص في أن الفرد يتعرض دائماً في كل لحظة إلى محاولات الغزو والفكر ، ويجادل دائماً أن يرددها ، وأن يجد لنفسه ركناً آمناً مستقلاً ، ولكن دون فائدة . ورؤية (بنتر) تقترب في هذا من مقولة (سارتر) الشهيرة بأن «الجميع هو الآخرون» ؛ وهي رؤية هروية في صميمها ، يرفع أنها تدن جميع أنواع الفكر الفكري ، وعادات القومية التي يتعرض لها الفرد في العصر الحديث . إن عبثية عبثية اللغة ، كما تتضح في مسرح (بنتر) ، تكمن في أنها أصبحت سلاً عتيقاً حين فقدت معناها ؛ إذ يمكن تطويعها لحملة أي هدف ، والفرض السيطرة ، ويمكن

في هذه الدرامات الدينية ، وهو «البحث عن الخلاص الروحي» . ولكن في حين كان مسرح المصور الوسطى اللغوي يؤكد إمكانية هذا الخلاص ، جاء مسرح الميت ليؤكد استحالة . فلماذا إذن أن نصف مسرح الميت كما نجد عند بيكيت بعبثية خاصة بله مسرح ديف في جوهره ، بنس غيب العبثية ، ويؤكد عبثية غير مباشرة ومثلية أهمية الإيمان بالخلق ، كما يؤكد تفوق الرؤية الدينية على الرؤية العلمية . وهو أيضاً مسرح يحض أهمية الفعل الإنسان في تقرير المصير ؛ إذ هو يبدأ بتأكيد عبثية الفعل والقول في غيب العبثية ، ويمتد إلى إنكار الإنسان والتاريخ . ويرغم أن الكاتب الفرنسي (يوجين يونسكو) يختار عادة أن يضع شخصياته في إطار اجتماعي واضح بعض الشيء ، فإن التجربة التي يصورها مسرحه في النهاية هي تجربة دينية أساساً ، لا اجتماعية . ففي مسرحياته بلا أجر (Their names gages) على سبيل المثال ، يقدم يونسكو صوريين متناقضين ؛ واحدة تمثل للجمع الفرنسي الحاضر ، والأخرى تصور عالماً مثالياً تقدم فيه التكنولوجيا جميع الحلول ، إلى درجة التحكم في المطر وفصول السنة . ولكن المسرحية تتناقض بين الصورتين لتؤكد في النهاية أن هناك مشكلة واحدة لن ينجح الإنسان في حلها أو حلها ، وهي مشكلة الموت الذي ينفذ خارج حدود العقل والمثلث والتكنولوجيا والأخلاق والقوانين الرضمية . ويصل هذا في اللقاء الذي ينهي المسرحية بين الممثل المجهول (الذي قد يظهر أو لا يظهر على المسرح - كما يقول (يونسكو) في الإشارات للمسرحية) ، والذي يرمز إلى الموت ، ويصل للمسرحية (يونسكو) الذي يمثل في هذه المسرحية ، وفي معظم مسرحيات يونسكو إلى يدعي فيها البطل دائماً «يسراجيس» ، الإنسان ، Everyman ، ومعنى هذا أن (يونسكو) يستخدم البعد الاجتماعي في تأكيد فكرة شبه دينية ؛ إذ يصبح الموت في مسرحه هذه رمزا للقانون المطلق الثابت ، الذي تستلزم إلمه أهمية الإنسان والتاريخ والفعل . ومع أن (يونسكو) يوظف مسرحه أحياناً للاحتجاج على بعض الأوضاع الاجتماعية ، وانتقاد مسرح العلاقات الإنسانية ، مثل انتقاد دكتاتورية السلطة الطبيعية ، وعلاقة التلميذ بالمعلم في «الدروس» مثلاً ، أو الاحتجاج على آتية الحياة الحديثة ومغليتها ، التي يفقد الإنسان فيها آدميته ، وتتحول إما إلى آلة لرولى حيوان - كما نرى في مسرحية «الحريث» - مع وجود هذا الترويح من نقد الاجتماعي في مسرح يونسكو ، فإن مسرحياته في مجملها تقدم تفسيراً دينياً لا اجتماعياً لعبثية الحياة . ومن الجدير بالذكر أنه كلما زاد وعي الكاتب الميتي بالبعد الاجتماعي ابتعد عن الرؤية العبثية ، وركز في مسرحه على المشكلات التي يمكن أن يلبس فيها الإنسان دوراً ، بدلاً من المشكلات التي لا يمكن أن يلبس فيها الإنسان دوراً ، ويوضح هذا في أعماله (جان جينيه) مثلاً في مسرحيات النقد السياسي في مسرحية «السود» ، التي هاجمها لانتقده الفرنسي في الجزائر . كذلك يتضح هذا في تحول واحد من أشهر كتب الميت وهو (أرثر هانفورد) من الرؤية الدينية - العبثية (أي التي تؤكد أهمية العبثية عن طريق تصوير عبثية الحياة في غيبتها) إلى الإيمان بالديانة (١٩٧٠) ، أي تحول من اليكاه إلى غيب المطلق إلى رؤية علمانية تؤكد فاعلية الإنسان التاريخية .

ويرى بعض النقاد أن الكاتب للمسرح الإنجليزي الشهير

(دويتشك) ويصوّر ستورلر هذا الإعداد القصير الغريب إلى الكاتب المسرحي التشكيلي (بافل كوهنتن)، الذي منع من الكتابة في حقبة الطعيج (أي العمدة تشيكوسلوفاكيا إلى السار الاشتراكي الصحيح) التي تلت حكم (دويتشك)، في حقبة التعتيل على قرار منع العمل، وعارسة النشاط المسرحي بمبدأ من حيون السلطات، أنشأ (كوهنتن) بالاشتراك مع الملل (بافل لاندوفسكي)، - التي منتهى السلطات كذلك من التعتيل لنشاطه السياسي - فرقة مسرحية سرية، تقوم بالتعتيل في للآزال بأقل الإكثافت، وكانت ماكيت هي إحدى المسرحيات التي أعدها هذه الفرقة إعداداً قصيراً يستغرق ٧٥ دقيقة. وقد أوحى هذا الإعداد لستورلر بفكرة المسرحية، فهي تصور فرقة كوهنتن ولاندوفسكي وهي تحاول تمثيل نسخة مختصرة مسرحية ماكيت في منزل مسيلة مملوءة بالفتنور، ثم يصل مفتش البوليس الذي يحاول إيقاظ العرض، ثم تدخل شخصيات تتكلم اللغة الجبلدية التي درج (ستورلر) المخرج على فك حللها في مسرحته السالفة للعددة عن هاملت، بحيث تحتلط هذه اللغة الجبلدية باللغة المحلية وبلغة كشمير. ويوظف (ستورلر) هذا الخليل الفكاهي المبتون لتعليق الساخر على الديكتاتورية السياسية، واللغة، بل الفن لجها.

ولم يكن (فجنشتاين) هو الفيلسوف الوحيد الذي عرض (ستورلر) له في مسرحياته، ففى مسرحية الهولوات نجله يسخر من فلسفة (جورج مور) الأخلاقية الزمنية. أما بطل المسرحية فهو أستاذ فلسفة، يظل صواب المسرحية حين يفرضه مكتبه، وحسين مشكلات فلسفية من النوع الذي تعرض له (جورج مور). أما زوجته فهي مثله بمزلة، فمثل من توتر حصي، ويظل طوال المسرحية حبيسة حجرة نومها، وحبيسة ذاتها. ويتهنى بها الأمر إلى ارتكاب جريمة قتل. ومعنى هذا أن كلا من البطل والبطلة يعيش في انفصال تام عن الواقع الذي يراه المخرج جسداً على شاشة (مثل شاشة التلفزيون) تعرض مشاهد من حرب فيتنام. وهكذا يؤكد (ستورلر) انفصال الفلسفة عن الواقع، وفيها لهذا السبب. وفي كل مسرحياته (ستورلر) يلحق القارئ هذا الانفصال - أي انفصال اللغة والفلسفة عن الواقع.

وفي النمسا تأثر الكاتب المسرحي (بيتر هاندكه) بآراء (فجنشتاين) حول قدرة اللغة على تكبير حرية الملل. لقد قال (فجنشتاين) إن اللغة تحاول دأبل أن تفصل الإنسان وتسلب له بحرها، وإن جميع للعضلات الفلسفية هي مضطرب لغوية في أساسها، يمكن حلها عن طريق التحليل اللغوي، لاكتشاف القوانين التي تنظم عمل اللغة بحيث تستطيع فهمها. أي أن المشكلات الفلسفية التي حورت الإنسان على مر التاريخ لا يكمن حلها في أي اكتشافات جنيهة، بل في إعادة ترتيب ما لدينا من أفكار ومبراهات. وقد شبه (فجنشتاين) الفيلسوف اللطيف الذي يحاول أن يخلص العقل الإنساني والمسائل الفلسفية من آفات اللغة وعطوها^(٢٤).

وفي حديث أدلى به (هاندكه) إلى إحدى الصحف في عام ١٩٧٠ نجله يردد الأفكار نفسها، فهو يقول إن أول خطورة نحو الرضى الحقيقي هو أن يتعلم الإنسان أن يشعر بالغبان أمام اللغة، حتى يتخلص من تأثيرها وسلطانها على كل شيء. ثم يعود فيؤكد أن هدفه

استخدامها سلاحاً أعمى في عمليات القهر النفسى والفكرى. وهذا ما يتضح بجملة في مشهد الاستجواب العيى، المزل للخياف، في مسرحية وحقة عيد الميلاد. إن (بنتر) في مسرحه يكشف أن الغياب المطلق لم جمر الإنسان من البرهوية الفكرية، ويضمن له حرية الفكر والفكر والفعل. فقد ظهرت في العصر الحديث أروان جديدة من القهر الفكرى، تتفتح كلها بشناق المطلق، وتستخدم اللغة القاسمة سلاحاً هادياً، وتعاقب الفرد إذا اختلف عنها. إن (بنتر) يرى أن المطلق الدينى القديم قد حل محله مطلق جديد هو النظام الاجتماعى الذى يستعيد الفرد. وفي هذا يختلف (بنتر) كل الاختلاف عن مسرح (بيكيت) الذى يرى ضياع الفرد في غيبة السلطة الدينية.

ولم يكن (بنتر) الكاتب الوحيد الذى تأثر بالنظرية الحديثة للغة بوصفها نظاماً تصنيفياً من العلامات والعلاقات التى تفرز معناها بصرف النظر عن الواقع، بل انفصال تام عنه، تلك النظرية التى روجت لها والبرهوية اللغوية وفلسفة (فجنشتاين) اللغوية. لقد رأى (بنتر) أن غيبة اللغة وخطورها تكمنان في انفصالها هذا من الحياة، وجعل من هذا النظام اللغوى القام بذاته - كما طرحه (سوسير) و (فجنشتاين) - في مسرحه رمزاً لجميع النظم التصنيفية القهرية التى تحاول السيطرة على الإنسان وتحويله من فاعل إلى ومفعول به. وإذا كان (بنتر) يجامع الفلسفة اللغوية الحديثة ضمتاً، فإن (ستورلر) يسخر منها صراحة. ففى أحدث مسرحياته له لوى (القهر الحقيقى) (١٩٨٧) يقول «ماكس وزويجه وشارلوت» في معرض الحديث - في جملة اعتراضية - ما معناه أن البشر يظنون إلى قواعد اللغة بوصفها مقدسات، في حين يتجاهلون تماماً مذاهب الحيات التى تعمد هذا النوع بالأفراض، والذى ترتكب في سبيل التريب والتجارة: «فلننظر قواعد اللغة أليهاك جميع الحيات^(٢٥)». وكان (ستورلر) قد كتب في عام ١٩٨٠ مسرحيتين قصيرتين مثلال نوعاً من الإعداد التجريبي لمسرحية هاملت وماكيت، حاول فيها أن يطبق نظرية (فجنشتاين) اللغوية في انفصال اللغة واستقلالها عن الواقع، وقال صراحة في مقدمته المنشورة إن إعداده يعد ترجمة مسرحية جزء من كتاب (فجنشتاين) للنمسى وأبحاث فلسفية. ففى المسرحية القصيرة التجريبية للعددة عن مسرحية هاملت يحاول (ستورلر) اختراع لغة جديدة وتدريب المخرج عليها، ليدل على انفصال اللغة عن الواقع، فهو مثلاً يجعل كلمة «مكتب» تستخدم بمعنى «شكرا»، وكلمة «لوح» تستخدم بمعنى «جاهز»، وكلمة «كتلة» تستخدم بمعنى «التالى»... وهلم جرا. والمسرحية لا تزيد عن كونها مجرد «دهابة» مسرحية. ويقول (ستورلر) صراحة في اللغة: «لقد استهزئت فكرة أن أكتب مسرحية يضطر فيها المخرج إلى تعلم لغة جديدة، هي اللغة التى كتبت بها للمسرحية. وهذه هي حدود هذه التجربة المسرحية^(٢٦)». أما الإعداد القصير لماكيت (الذى يصير (ستورلر) حل ضرورة تمثيله مع المسرحية الأولى - حيث إن كلتا المسرحيتين تكمل إحداها الأخرى) فهو يتخطى حدود الدهابة والسخرية من الفلسفة اللغوية، فالسرحية الثانية تتضمن نوعاً من التطبيق السياسى، ومجموعاً على سياسة القهر الفكرى التى مارسها السلطات في تشيكوسلوفاكيا على الفكرين بعد سقوط حكومة

من فهم البنى الأساسية الذى يحكم تكوين الجملة - وهو إيجاد علاقات بين الكلمات، تولى بوجود علاقات بين عناصر العالم، أى كيفية إضفاء ترابط منطقي زائف عن طريق قواعد النحو واللغة على عالم يقتضد الترابط المنطقي والسياسة المنطقية. وأخيراً ينتج للمفكرين فى تعليم (كاسبار) كل الأنماط اللغوية التى يجب أن يتسلح بها الإنسان للتخضر فى صراعه مع الواقع والحياة.

وبعد أن يتعلم (كاسبار) أن اللغة هى قوة تمكنه من السيطرة على الأشياء، ومن تطويع الواقع لحكمة مصلحته، يكتمل تعليمه، ويعلم للمفكرين أنه قد أصبح مخلوقاً اجتماعياً صالحاً. وهنا تبدأ مرحلة التدمير. فكاسبار يفس بأن الأنماط اللغوية تخفق أفكاره وقدراته الإبداعية. وهو يبدأ فى محاولة تطويع اللغة، ولكن اللغة نظام صارم لا يسمح للفرد بأن يتدخل بالتغيير فى قواعده، إنه نظام مستقل، له حياته الخاصة، وقانونه ومطقه الخاص، وعسل الفرد أن يطيعه. ولا تتجسج كل محاولات (كاسبار) فى تأكيد فريدته وذاتية إلا فى إنتاج صور متكررة منه، غلا خشية المسرح، أى أن كل محاولة للإبداع والتفرد تخنقها اللغة، فيتحول الإبداع إلى تكرار لنمط. وفى النهاية يموت (كاسبار) بعد أن يدرك أن اللغتين اللتين علموه يكون مخلوقاً اجتماعياً لم ينجسوا فى حقيقة الأمر إلا فى قهر ذاته المفردة، وقتل روحه وملكنة الإبداع فيه، وتحويله إلى غلط اجتماعى من السلوكيات والجمل.

إن مسرح (هاندكه) مسرح فكري فى أساسه، لا يلتزم بالوقائع الدرامية الأرسطية، من حبكة وشخصيات وصراع متصاعد إلى ذروة ونقطة تحول وتطهير أو اكتشاف... وهلم جرا؛ إنه مسرح يستخلص العناصر الزلزالية والسمجعية فى المسرح لتجسيد فكرة ما تجسدها مسرحياً يعمل قدراً كبيراً من الإخلاق على الوضع بأهمية الفكرة لحياة الإنسان. والفكرة هى أن الأنماط اللغوية والمطهرية تلجج عنا حقيقةنا وحقيقة العالم، ونحميتنا من عتاء التجربة والاستكشاف، وتحيلنا إلى أنماط متكررة لا روح فيها ولا حياة ولا نفرد ولا إبداع.

وتتجلى موهبة (هاندكه) المسرحية فى قدرته على تجسيد أفكاره تجسيدا مسرحيا ملموسا، يحول الفكرة من مفهوم مجرد إلى حقيقة مسرحية ملموسة، بحيث تتوحد الفكرة مع وسيلة التعبير المسرحية عنها. فهو مثلا عندما يريد أن يقول لنا إن فكرة الإنسان بما هو مخلوق اجتماعى هى فكرة زائفة تزيف حقيقة الإنسان، فإنه لا يقول لنا مباشرة، بل يجعل (كاسبار) يظهر على المسرح مرتديا قناعا مسرحيا صارتا، وملابس تشبه ملابس المهرجين فى السيرك، بحيث يوحى إلينا مظهره بفكرة التمثيل والزيف والأصطناع الذى يخالى الحقيقة، والمسرحية بجمعها تؤكد لنا من خلال طريقة العرض المبالغة المفتعلة، التى لا تحصى أى قدر من الإجهاد المسرحى، أن عملية تحويل الفرد إلى مخلوق اجتماعى هى عملية مسرحية زائفة ومفتعلة. لقد رفض (هاندكه) عملا فكرة أن الدراما هى عاكسة للواقع أو تصوير له، وأكد فكرة مسرحية العرض المسرحى. فالعرض المسرحى يتبنى ألا يوحى المخرج بأن مايراه حقيقة، أو مسرحية من الواقع، أو تجربة عالمية. إن المسرح يكشف للمخرج كيف تستلعب مجموعة من التقاليد اللغوية والفنية والسلوكية أن تخلق وهما زائفا بالواقع، وأن تحول فردا حقيقيا إلى غلط زائف - كما تفعل اللغة والتقاليد الاجتماعية بنا خارج

بوصفه كاتباً مسرحيا هو أن يكشف كيف تمثل اللغة حلالاً بين الإنسان والإنسان، وبين الإنسان والعالم. وهو يؤكد أن اغتراب الإنسان هو نتيجة لوقوعه أسير الأنماط اللغوية المستعملة، التى تكبل روحه ومقله، وتزله عن عله. (هاندكه) جزء من تيار مهم فى الأدب الألمانى، تأثر بأبحاث (نخشتاين) الفلسفية فى العلاقة بين اللغة والواقع، ولفظ أن قدرة اللغة على التزييف والقهر الفكرى. لذلك فهو يحاول فى مسرحياته أن يضرر الكلمات من برائن التقاليد الأدبية والدرامية اللغوية التى زيفتها زمناً طويلاً وأعطتها دلالات صاعقة وأخلاقية لا تنتمى إليها فى الواقع. ومن ثم كانت مسرحياته تتدور حول استخدام الإنسان للغة، وتأثير اللغة على الإنسان. فهو لا تتطلق من افتراض أن اللغة أداة توصيل شفافة، تنقل إلينا حقائق موضوعية قائمة فى العالم حولنا وخارجنا، بل تتطلق من فكرة ضرورة البحث فى طبيعة اللغة، وفى علاقة الإنسان باللغة التى يستعملها، وبأسلوب تعبيره اللغوى عن نفسه.

وباستثناء مسرحية صامتة (مابم) وإحدى، كتب (هاندكه) عدداً من المسرحيات التى تدور كلها حول طبيعة اللغة، ويحاول أن تقدم إلينا فى صورة درامية القوانين النوعية التى تتحكم فى لغتنا، ومن ثم فى طريقة تفكيرنا. إن الإنسان - رأى (هاندكه) - يكون صورته عن العالم من خلال الأشكال والأنماط اللغوية للرواية، وإن هذه الأنماط بدورها تفرض عليه الأفكار، ومغلى، وصلاات شعورية، ليس هناك ما يبررها من واقع تجربته، وإن هذه الأفكار والمشاعر، التى ترتزمها الأنماط اللغوية فى وجدانه ومقله، تلغى إلى أعمال لم تكن فى حسابها.

وفى أولى مسرحياته الطويلة التى أسماها، «كاسبار» استخدم (هاندكه) قصة حقيقية غريبة، أقرت فى عدد كبير من الشعراء والكتابات عندما ظهرت إلى النور عام ١٩٢٨. والقصة هى أن السلطات فى مدينة «نورمبرج» عثرت على شاب حديث السن، يتجول على غير هدنى فى شوارع المدينة فى حالة شديدة من اللحر والهمال. وعند استجوابه وجد أنه لا يعرف من اللغة إلا بضعة جمل قليلة، وعندما قدموا له الطعام رفض أن يتناول أى شىء سوى الحبز والماء. وهددت به السلطات إلى شخص لرعايته، ثم مات بعد خمس سنوات. (هاندكه) هذه القصة الخفية فى مسرحيته ليقول بطريقة درامية إن اكتساب اللغة التى يتصور الجميع أنها ضرورة إنسانية، وما يفرق الإنسان من الحيوان، هو فى حقيقة الأمر أول خطوة على طريق يقود الإنسان إلى الدمار. وتبدأ المسرحية بأن يظهر (كاسبار) على المسرح وهو يرتدى قناعا يحمل تعبيراً بالهشاشة البالغة. يراه المخرج وهو يحاول أن يتعلم المشى، ويضرب كما يمشي طفل صغير، ثم وهو يحاول الكلام وتتعدد الحروف والكلمات التى لا يفهم معناها فى فمه. ويرى المخرج ثلاثة من «اللغتين» اللذين يجادلون نلغيتيه فزون الحديث، وضلعونه يردد معهم كلمات وجمل بطريقة آلية. والجمل التى يلفها للمفكرين لكاسبار غفل مجموعة من التعاليم الاجتماعية، الملقب منها هو شخصية (كاسبار) المفردة، وتلقينه درساً فى كيفية استخدام اللغة - لخلق حاجز بين الإنسان والعالم، - والتخلص من كل التناقضات، وفرض النظام على كل شىء. وأخيراً، وبعد كثير من التخطيط والتشتر، يمكن (كاسبار)

يلتزم به ، ويقترض عليه اللغة قوالب وأطما وكليشيات ينبغي أن يستخفها - تماما مثل للمثل ، لقد شبه (شكسبير) في مسرحياته مرارا وتكرارا الحياة بالمرسح ، وكان يقصد بهذا التشبيه أنها وهم عارض لا يلبث أن تندرك حقيقة الموت . ولكن (هاندكه) يستخدم الاستمارة نفسها لؤكد زيف الأدوار التي يفرضها المجتمع علينا ، واللغة التي تكلمها ، والأفكار التي نؤمنها . إن مسرح (هاندكه) يصور أساسا الهوة التي تفصل اللغة عن الحقيقة ، والأفعال عن المعاني التي نعطيها لها . وفي هذا يعد مسرح (هاندكه) أوضح تطبيق فرامي لنظريات الفلسفة اللغوية الحديثة .

وفي أعمال كل من (بنتر) ، و (ستويارد) ، و (هاندكه) ، يلعب القارئ العلامات الأساسية التالية :

١ - التشكك في الأطما اللغوية بوصفها عملة لنظام قهر وتسلط ، وصلاحا خطيرا تستعمله السلطة الاجتماعية لاستلاب عقل الإنسان وفرض الخاط من السلوك والتفكير عليه ، وتقن ومصلحتها . ويتبع هذا النظر إلى اللغة بوصفها نظاما مصطنعا لا يعبر عن الواقع بقدر ما يسعى لقولته .

٢ - استخدام عنصر الكوميديا ، أو الضحك في المسرح على أساس الضحك ، أو الإحساس الكوميدي ، يعتمد على شحذ وهي المتخرج التقني لإدراك مفارقة ، أو تناقض ، بين عنصرين فالكوميديا ، على حكي التراجيديا ، لا تجعل هدفها استلاب عقل المتخرج ويبداهه لصلة رؤى معية للعالم ، تقدمها إليه ، وترمه بأنها رؤى عالية حقيقية .

٣ - ويتبع هذا تأكيد مسرحية الفن المسرحي ، والطبيعة المصطنعة للدراما . فالدراما لا تصور الواقع أو تحاكيه ، وإنما تفحصه فحفا تفديا لتبين لنا أن صورتنا عن الواقع ما هي في حقيقة الأمر سوى تكوين مصطنع يخضع لمجموعة من التقاليد اللغوية والفكرية والاجتماعية . والمرسح يكشف لنا زيف هذه الصورة عن طريق توهينها بطبيعة اللغة ، ونسبية الأحكام والقيم .

وربما كان أشهر كاتب حاول أن يؤكد نسبية القيم والأحكام ، بل الرؤية الشاملة نفسها ، هو الكاتب المسرحي الإيطالي (لريجي بيراندلو) ، الذي تخلص تماما في مسرحه من أسلوب (أرسطو) في التفكير والمسرح . لقد رفض (بيراندلو) نظرية أرسطو في المحاكاة ، ورفض مبدأ المطلق ، أو الدلائل العالي الثابت ، ورفض تماما مبدأ الإيما للمسرح ونظرية التطوير ، وشاع سرعا يعتمد على فكرة نسبية الحقيقة ، والمظهر المركب ، بحيث أصبح مسرحه يوصف بأنه مسرح تكعيبي ، أي أنه يحاكي النظرية التكميلية في الفيزياء^(٥١) .

وأما الانحياز الثاني في المسرح الحديث ، الذي تأثر أساسا بما أسماه بعضه فسلطات الفعل ، فيطه أسما التيارات الوجودي والملمعي في المسرح الغربي .

١ - التيار الوجودي : وأهم ما يمكن أن نذكره عن الأدب الوجودي هو ميله نحو التعميم والشبية ، كما يقول الدكتور (عبد الفتاح الديدي) . ويضيف الدكتور (الديدي) قائلا : « ولذا يمتاز هذا الأدب بصفة التأثير ، وبخاصة تغير الأوضاع ، وإحداث الانقلابات بين المجموع . وصار الأدب في مفهوم أصحابه أدلة من الأدوات

المرسح . إن (هاندكه) يستخدم المرسح لا لكشف للمخرج عن طبيعة العالم الحقيقية خارج المسرح ، بل لنبهه إلى مسرحية المرسح ، ويجعله واعيا بكل أساليب الإيما والإنتاج والتولية التي تستخدمها الدراما ، بحيث يصبح قادرا على مقاومتها والتغلب عليها ، سواء في عالم المسرح أو في العالم خارج المسرح . إن (هاندكه) يقول للمخرج صراحة إن المرسح لعبة لها قواعدا وليس مثلا للحقيقة ، وكذلك فاللغة ، والسلكيات الاجتماعية ، هما أيضا لعبة تقرض قوايتها على حياتنا وتزييف حقيقتنا . لقد اعتقد (هاندكه) أن المرسح لا ينبغي له أن يقدم للمخرج صورة للحياة ، ويوجه بصدق هذه الصورة ، بل يجب أن يكشف له زيف كل الصور التي تقدمها إليه اللغة والتراث والمجتمع عن الحياة . ويحاول (هاندكه) في كل مسرحياته أن يشارك المتخرج إيجابيا معه في عملية الكشف هذه ، بحيث يخرج المتخرج من المسرح وقد ازداد وعيه باللغة التي يسمعها والتي يستعملها ، بأوجه قصورها ، ولقدربنا على التزييف ، وأطما المخكرة التي تغربل تجربته وأفكاره بصورة غير محسوسة .

وقبل مسرحية كاسبار كتب (هاندكه) مسرحيتين قصيرتين هما « إهاته المتخرجين » ، و « إهاته اللات » . وكلتا هاتين المسرحيتين تعتمد فقط على الكلام ، وليس هناك ديكور ، أو شخصيات ، أو حتى حوار مسرحي بللغني التطلعي . ففى المسرحية الأولى ينفق أربعة أشخاص على المسرح ويشعرون في الحين دون توقف ، دون أن يكون لديهم حوارا بللغني المفهوم . وهم يؤكدون للمخرج أنه لن يجد هنا عرضا مسرحيا ، أو تصويرا للحياة ، أو دراما خيالية ، أو واقعية من أي نوع ، أو فيلما خائلا مضطرب ، أو شخصيات أو قصة ، لن يجد المتخرج إلا خشية المسرح العارية ، واللغة التي سيكشف المؤلف من طبيعة العملية الدرامية المصطنعة التي تلدو داخل بانها الحكم المتصل من الواقع . وبعد هذا تؤكد إحدى الشخصيات للمتخرجين أنهم هم موضوع المسرحية ، وأن هدف المسرحية هو أن توقف لدحم الوعى بأنفسهم . ثم تشرع الشخصيات بالتبادل في إبطال المتخرجين بسبل من التمتوت والصفات التي تمثل بعضها شائكم وإهاتام عقلانية ، ومثل البعض الآخر ألفاظ مدبح طائفة ، وكليشيات تعظيم ، وتوصيفات لمؤلف فلسفية . . بحيث تختلط جميعها بصورة تبعث على الدوار والغثاين والرفية في أن تصمت اللغة إلى الأبد .

وفي المسرحية الثانية « إهاته اللات » - وهي مثل الأولى مقطوعة لغوية صرف - يسرد لنا رجل وأمره (لا يظهرنا على خشية المسرح) قصة اكتساب الفرد للغة ، وكيف تقوم اللغة بدورها يفرض صورة زائفة للعالم على هذا الفرد . والمسرحية تتكون من مجموعة من الكليشيات والتعبيرات الشائعة ، وتصاريح الأفعال والقواعد المنطقية والتجربة ، لتؤكد في النهاية أن اللغة تزييف الفرد والعالم . وبمكس (هاندكه) في واحدة من أهم مسرحياته وهي « الرحلة عبر بحيرة كونسنتسي » الآية الأرسطية تماما . ففى حين قال أرسطو أن الفن يحاكي الحياة ، يؤكد (هاندكه) في هذه المسرحية أن الحياة تحاكي الفن ، بمعنى أن الإنسان يتصل مع الحياة من خلال عدد من التقاليد والقواعد الزائفة المصطنعة ، كما يفعل الممثل على خشية المسرح . فكل إنسان في الحياة يرسم له للمجتمع دورا محددا ينبغي أن

تؤكد عبثية الوجود، وانتفاء الهدف منه، وتندحس تماماً فكرة وجود معنى أو هدف أخلاقي مطلق خالف الوجود، يعطيه معنى وقيمة. كذلك في مسرحية كاليغولا (كلمى) يرفض الفكرة صراع الإنسان مع المستحيل (عل منجى سيزيف)، ويؤكد وحدة الإنسان وعزلة الميتافيزيقية - الوجودية. وفي عام 1948 تأرون (كلمى) مع (جان لوى بارو) في إصدار روايته الشهيرة *الطاعون* و*اللسر*، وفي إطار فكرة اللسر الشامل، وجوهاً إلى تعليق سياسي رمزي على حقبة الاحتلال النازي لفرنسا. وتترجم أهمية اللسر الوجودي أساساً - برغم مباشرته الشديدة أحياناً، وانفتاحه إلى التجريب في الشكل إلى حد ما، وانفتاحه عناصر الانتماء الدرامي أحياناً - ترجع أهميته إلى تأكيد قيمة الإنسان، وقيمة الفعل، ومبدأ حرية الاختيار، ومبدأ المسؤولية الأخلاقية، بعيداً عن أي تهويلات ميتافيزيقية، وبعبارة عن سيطرة فكرة اللطلى.

٢ - بريخت وتأثير اللسر للملحن: ومع تأكيد الكتاب الوجوديين في مسرحهم ضرورة الفعل، فإن هذا التأكيد ظل منحصراً في نطاق المضمون للسر ولم يتعد إلى مجال الشكل الدرامي وأسلوب العرض. ولم يتحقق هذا الاتساق بين الشكل والمضمون في إطار فلسفة تأكيد الفعل إلا على يد (بريخت)، الذى جعل من مسرحه - شكلاً ومضموناً - دعوة إلى الفعل والتغيير. ولا يغفل البعض حين يصفون (بريخت) بأنه أهم منظر للسر والدراما منذ (أرسطو). فانظرية الأرسطية - كما رأينا - فرصت هيمنتها على اللسر على مدى قرون طويلة. ومع أن بعض الكتاب كانوا يمتدحون لورهم عليها حين الحين والآخر، فإن أحدهم لم ينبس في أن يأتى بنظرية معارضة لنظريته، تتمتع أولاً وقيل كل شيء بالتكامل الفكرى. نظرية أرسطو - كما أكدنا من قبل - ليست مجموعة من القواعد الفنية، بل هى أساساً نظرية فلسفية، تقضى نظرية درامية لتأسيسها، أى أنها نظرية أبديولوجية في وظيفة الدراما وفي الشكل الدرامي الأمثل، الذى يحقق هذه الوظيفة على أكمل صورة.

لقد ثار الماديون مثلاً في العشرينيات من هذا القرن على (أرسطو) والنظرة الأرسطية للدراما، وتشروا إعلاناً (مانيفستو) يرفض كل مبادئها ومبادئها. ولكن احتجاج الماديون ظل احتجاجاً سلبياً هداماً؛ إذ انخرطوا في تقديم نظرية بديلة متكاملة تفكياً وفناً. ولم تفرز الحركة الدادية مسرحاً بلحن المقوم، وكانت عروضهم - فى معظمها - إما احتجاجية هدامة، أو مجرد هلوسة. كذلك تضمنت العبثية والسريالية نوعاً من الثورة على النظرية الأرسطية، ولكنها - برغم ذلك - احتفظت ببعض من خلال لفلسفة أرسطو ونظريته فى الدراما، فأخضقت السريالية فى إنتاج حركة مسرحية متميزة، وجاءت العبثية بنوع من اللسر يمثل صورة معكوسة من اللسر الإغريقى. لقد صورت العبثية الواقع الفائق للمنى بصورة تنمى غياب البعد الميتافيزيقى، فبما هو مسرح تأملية حزينة ساخرة على غياب هذا البعد؛ أى أن البعد الميتافيزيقى ظل ملحوظاً فى مسرح العبث بسبب غيابها، وأصبح غالباً حاضراً فى الوقت نفسه. وأما فى نظرية السريالين، فتجد أنهم جعلوا من العقل الباطن معادلاً مساوياً للبعد الميتافيزيقى، بحيث اقرب مسرحهم من مسرح الرمزيين، وأصبح الواقع المنطوق للمحسوس فى نظريتهم هو الستار الذى يجب الحقيقه

الاجتماعية، وعلملان من عوامل الترويض بالناس... وأخيراً من هذا كله أن الأدب الوجودى - كالسر الحديث - ينبع من عيون الطفل والطفل العقل، ولا يمتدح فى تأثيره على الحكايات البلاغية، ولا ينف على دعائم من التعصب اللغوى للمنى. وللملك جاءت أعمال الوجوديين عالية من المحسنة المنطقية إلى حد جعلها الأكاديمون فى عصور التقليد... ولم يسق هذا أنهم كانوا يمتدحون على لعب الفكرة، أو يصطنعون الفلسفة فى غضون تجميعهم، وإلزاماً منهم أنهم كانوا يستوحون الفكرة العقلية عندما يكتبون قصصهم ورواياتهم، وعندما يديجون المقالات والمسرحيات. وللملك تأتى أدبيهم ترجمة أساسى نظرى، وتيسيراً لحظرة ذهنية. فأدب الوجوديين يعيد الفكرة إلى واقع جسدى ملموس، وينزل بالبالغة إلى مجال الحياة البسيطة^(٥١).

وإذا ركزنا على اللسر فى ظل النظرية الوجودية وجدنا أن أهم الكتاب للمسرحيين الوجوديين هم الفيلسوف الوجودى (جان بول سارتر) والكتاب الوجودى (آلير كلمى). وأهم ما يميز أعمال سارتر المسرحية هو استخدامه للأسطورة اليونانية القديمة - على طريقة اللسر الإغريقى - لتأكيد فلسفة متناقضة تماماً لفلسفة (أرسطو). (سارتر) يستخدم الأسطورة لا لترسيخ قوانين مطلقة سابقة، بل على الإنسان طامعاً فى كل الظروف، بل يستخدمها لتأكيد حرية الفرد فى اختيار عمله، وفى فرض قيمه من خلال أعماله. وربما لهذا السبب كان سارتر يكتن قلدراً كبيراً من الإقبال للكتاب اليونانى (يوريبيدس)؛ فقد ترجم له مسرحية *نساء طروادة*. وهو فى مقلته لهذه الترجمة ينصح من سر أصابعه يوريبيدس حين يقول: ونترك المرء أن (يوريبيدس) يستخدم الأسطورة ليهلها، ويورد سطوة الأسطورة ليهلها. إنه يستخدم الميثاق التقليدى ليهلها تلو مضحكة^(٥٢).

ويستخدم سارتر فى أولى مسرحياته المسماة *«الهاب»* (1944) أسطورة أروست ليحدث تفسير (إسخيولوس) لها؛ فهو يجعل أروست يقتل أمه كاتينسترا لا طاعة منه لأوامر الآلهة، بل فعلاً فردياً اختيارياً حراً، يتحدى غضب الآلهة التى لم يكن أروست يؤمن بها. والمسرحية تمثل فى مجموعها عرضاً درامياً للموقف الوجودى من العالم الذى يضع مسؤولية الفعل والقيمة على الإنسان وحده. ويقتل مسرحية *«الهابان وآلهة الطيب»* أغنيخ عمليات سارتر فى مجال اللسر لتجسيد بعض الأفكار الوجودية تجسداً مسرحياً، مستخدماً بعض أساليب اللسر الرمضى. للمسرحية تدور حول تنفيذ جدوى فكرة الألوغية.

لما (كلمى) فهداً تلويحه للسر منذ عام 1939، حين أسس فرقة مسرحية أسماها، «مسرح العمل» فى أول الأمر، ثم غير اسمها بعد ذلك إلى «مسرح العمل الجماعى». وقام (كلمى) بالإخراج والتأثيل فى هذه الفرقة، وأعاد لها مسرحية (إسخيولوس) *«يوريبيدس فى الأهل»*، وكذلك مسرحية (مارلو) *«زمان الهلانة»*. وفى عام 1944 ألف أولى مسرحياته بعنوان *«سوء قفاه»*، ثم تبعها فى عام 1946 بمسرحية *«كاليغولا»*. ويقتل مسرحية *«سوء قفاه»* وترجمة مسرحية لآرناكلمى التى عرضها من قبل فى رواية *«الغرب»*، وفى مقلته عن أسطورة «سيزيف»، التى

في تصويرها للواقع ، بحيث يتيه المخرج إلى ضرورة تغييرها ، ويستيقظ لديه الرغبة نحو الفعل التوريي بهدف التغيير . وفي سبيل تحقيق هذا الهدف الأساسي استن برينجت مجموعة من القواعد الفنية في العرض المسرحي ، تشمل كل نواحيه (من تذكور وأسلوب تمثيل وشكل درامي) ، هدفها جميعاً هدم مبدأ الإيحاء والتصانف الأرسطوي ، وإثارة وعي المخرج بغرابية واقعه الذي يقنمه العرض على خشبة المسرح وتتأقده ، وإثارة الرغبة فيه إلى تغيير هذا الواقع تغييراً جذرياً ، بحيث يستبدل بالأبديولوجيا السائدة التي تفرز هذا الواقع المتخلف الغريب ، النظرية للمركبة التي تستلزم من عله عناصر الاغتراب . إن (برينجت) لم يكن مجرد فنان مجرد تمجيد في مجال المسرح ، لقد كان يثق - كما كان يطلق على نفسه - ليسوعاً للمرح ، خلق نظرية فنية فكرية متكاملة ، تغطي جميع أوجه العرض للمسرح ، سواء من ناحية النص أو التمثيل أو السينكوك أو الأغانى والموسيقى ، وتشرح طبيعة التجربة المسرحية ووظيفتها وعلاقتها بالكون النشاط الإنساني الأخرى . لهذا كان تأثير (برينجت) عريضاً وواسعاً على المسرح ، وأفرز مسرحه للنحسنى فروعا كثيرة ، مثل للمسرح الفكري في أمريكا اللاتينية ، والمسرح الوثائقي في أوروبا ، والمسرح البديل في إنجلترا وأمريكا . وسواء اتفق المرء فكراً مع (برينجت) أم اختلف ، فلا يستطيع إلا أن يحترف بأنه كان الفيلسوف والكاتب المسرحي الوحيد الذي استطاع أن يفتح النظرية الأرسطوية في الدراما من جذورها الأبديولوجية ، لي طرح تصوراً فنيا وأبديولوجيا جديداً في طبيعة الدراما ووظيفتها .

التي تمكن في عالم ما فوق ، أوحى ، لويده للادة . وفي حين أسمى الرمزيون هذا العالم عالم الخلقاني الروحية ، أسماء السرياليون عالم الحلم والرؤى الباطنية ، التي لا يتدخل فيها الوعي . وكما جعل أرسطو من الإنسان عبداً لقوانين عقلية مطلقة ، فرق الإنسان وسابقة تجربته ، وبمحنة نصيره ، جعل السرياليون الإنسان عبداً لذلك المطلق ، الخفى ، للجهول ، للمسعى باللاوعي .

لقد أحدث (برينجت) ثورة حقيقية في نظرية الدراما ، وإلى نظرية عكسية تماماً لنظرية أرسطو . وجوه الخلاف بين أرسطو وبرينجت يتلخص في جملة (ماركس) الشهيرة ، التي أوردها أنشا ، والتي تصف الفلسفة بأنها حصرت جهودها على مر الزمن في الوصول إلى نظريات في تفسير العالم بدلاً من أن تحاول تغييره . لقد آمن برينجت بالمركبة بعد مرحلته الفوضوية الأولى ، وخلق نظريته المسرحية في إطار الفكر للمركبي ، فاجتاز لهذا خلافة تماماً لنظرية أرسطو . لقد قامت النظرية الأرسطوية على مبدأ عدمية الأبديولوجيا السائدة وتدميحها ، وجعلت من الفن محاكاة للحياة ، بهدف تأكيد صحة هذه الأبديولوجيا ، ولذلك فقد ركزت على ضرورة تقديم صورة منطقية واقعية ومقتنة عن العالم ، وأكدت مبدأ تعاطف المخرج وانتمائه وتوجهه مع هذه الصورة . أما النظرية البرينجتي للمركبة فكانت على مبدأ حلولة هدم الأبديولوجيا السائدة ، والدخول لأبديولوجيا جديدة . لهذا فقد أصرت على ضرورة مشاركة المخرج إيجابياً في العرض ، وعلى ضرورة الحفاظ على وعي المخرج انشغلي بحسب الأبديولوجيا السائدة

المواش والمواش :

(١٠) الشاعر "Robert Southey" :
والعقل الخيال لاسم هذا الشاعر هو « سائى » وبلا من النطق القديم « ساوتى » . وقد كتب هذا الشاعر في بداية حياته الأدبية مسرحية ثورية هاجم فيها النظام الملكي وأيد الثورة الفرنسية ، وأسماها *Wut Tyler* ، ولكنها لم تنشر في ذلك الوقت . وبعد رده السياسي ، والتصاله بالباطل ، نشر قصصه السايونية هذه للمسرح دون علمه ، فسبب له ذلك حرجاً شديداً مع أصحابه الجدد . ومن الطرف أن هذا الشاعر كتب مرةً لذلك جورج الثالث حين مات ، وباع في يد هذا الملك الخيال الجنون إلى درجة اشتارت خطية بايرون (خصوماً أن سائى هاجم صهره مستتراً في مقدمة القصيدة) . فكتب بايرون قصيدة ساخرة ، عاكياً قصيدة سائى شكلاً ونظماً مريضاً ، وأطلق عليها اسم قصيدة سائى نفسه ، وكان يوم الحساب . وأصبح بايرون في هذه القصيدة خصمه السياسي سفيرة وقريباً ، بل جعل الشيطان نفسه يقره لرواية شعره ، حتى إنه يجعله مرة أخرى إلى الأرض ، وياقي به في إحدى بصبرات شمال إنجلترا .

(١١) يتلخص هذا من عدد من المحاولات التي كتبها كيتس منذ عام ١٨١٨ وحتى موته عام ١٨٢١ . وقد وضعت Anne Barton هذه القطعة مؤكدة التريب فكر كيتس من فكر بايرون ، في عاصفة ألقها بحماسة ورونيتهلم وبتحوان « بايرون وميلوجيا الحقيقة » :

'Byron and the Mythology of Fact', *Byron's Lecture Foundation*, University of Nottingham, 1968.

E. Zeller, *Aristotle*, Vol. 1, p. 204.

(١) انظر .

B. Russell, *History of Western Philosophy*, Paperback ed: tion, London, 1962, p. 95.

Wolfgang Iser, *English Tragedy Before Shakespeare*, Methuen, London, 1961.

(٢) انظر .

Sir Edmund Gosse, 'Introduction', *Restoration Plays*, Eyre, London, 1968, p. ix.

(٣) انظر .

Peter Burger, 'The Institution of Literature and Modernization', *Poetics*, vol. 12, No. 4/5, 1983, pp. 419-33.

(ترجم د. عبد متان دة اللغة لجة أصول - يوليو ١٩٨٥) .

Hamburg Dramaturgy, No. 74, as quoted in *Literary Criticism*, by William K. Wimsatt Jr., and Clement Brooks, London, 1957, p. 365.

(٤) انظر .

Peter Burger, *Op. Cit.*, p. 430.

(٥) انظر .

Literary Criticism, p. 393.

(٦) انظر .

Existentialism from Dostoevsky to Sartre, New American Library, 1975, p. 10.

- Engleton, *Op. Cit.*, p. 115. (٢٤)
- مسألة البيئة ، ص : ٧٠ . (٢٥)
- Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, 1966, pp. 129-30. (٢٦)
- Engleton, *Op. Cit.*, p. 71. (٢٧)
- Ibid.*, p. 109. (٢٨)
- Ibid.*, p. 116. (٢٩)
- التحليل الاجتماعي للأدب ، ص : ٤٠ . (٤٠)
- Deconstructive Criticism: A Selection*, ed. with an introduction by Dr. Abdel-Azim Sawassan, Cairo, Anglo- Egyptian Bookshop, 1984. (٤١)
- Engleton, *Op. Cit.*, p. 148. (٤٢)
- Christopher Butler, *Interpretation, Deconstruction, and Ideology*, Oxford, Clarendon Press, 1984. (٤٣)
- Engleton, *Op. Cit.*, pp. 135-36. (٤٤)
- انظر مقدمة ترجمة مسرحية بريكوت ، نص بلا كلمات ، مكتبة لائل ، مجلة القاهرة ، العدد الخامس عشر ، ١٦ أبريل ١٩٨٥ . (٤٥)
- Martin Heidegger, *The Theatrical of the Absurd* (third revised edition), Penguin Book, 1982, pp. 92-127. (٤٦)
- 'Save the ground and screw the whale' : . (٤٧)
- The Real Thing*, London, Faber, 1983, p. 12. (٤٨)
- Tom Stoppard, *Dogg's Hamlet, Cohed's Macbeth*, London, Faber, 1980, p. 8. (٤٩)
- Paulin. Wittgenstein, *The Philosophical Investigations, (Philosophische Untersuchungen)*, translated by G.E.M. Anscombe, Oxford, Basil Blackwell, 1953. (٥٠)
- انظر الفصل الخامس : بالكمية : في كتاب المفردات المسرحية المعاصرة . (٥١)
- الأنتماءات المعاصرة في الفلسفة ، ص : ١٧٣ ، ١٧٤ . (٥٢)
- Sartre, *Three Plays: Kean, Nekrassov, The Trojan Woman*, translated by Ronald Duncan, Penguin Books, 1969, p. 289. (٥٣)
- Michael R. Booth, *English Melodrama*, Longman, London, 1975. (١٢)
- انظر الفصل الخامس بالرمزية في كتاب : المفردات المسرحية المعاصرة ، مكتبة لائل ، مكتبة الثقافية - الحركة العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٨٣ . (١٣)
- Literary Theory, An Introduction*, London, 1983, p. 131. (١٤)
- Bertrand Russell, *Op. Cit.*, p. 737. (١٥)
- Ibid.*, p. 781. (١٦)
- Ibid.*, p. 775. (١٧)
- Ibid.*, p. 771. (١٨)
- Extensification From Dostoevsky to Sartre*, ed. with an introduction by Walter Kaufman, p. 333. (١٩)
- للحصول على فكرة تفصيلية عن هذا التيار انظر : د . عبدالتواحم البديوي ، الأنتماءات المعاصرة في الفلسفة ، الحركة العامة للكتاب ، ١٩٨٥ . (٢٠)
- Engleton, *Op. Cit.*, p. 47. (٢١)
- Ibid.*, pp. 3-4. (٢٢)
- Geoffrey Strickland, *Structuralism or Criticism: Thoughts on How We Read*, Cambridge, 1981, p. 13. (٢٣)
- Ibid.* (٢٤)
- التحليل الاجتماعي للأدب ، بيروت ، دار التنوير للطباعة والنشر ، ١٩٨٢ ، ص : ٦٤ . (٢٥)
- مسألة البيئة ، القاهرة ، مكتبة مصر ، ص : ٤٨ . (٢٦)
- المراجع السابق ، ص : ٤٨ . (٢٧)
- Engleton, *Op. Cit.*, p. 98. (٢٨)
- مسألة البيئة ، ص : ٣٣ . (٢٩)
- المراجع السابق ، ص : ٧٤ . (٣٠)
- المراجع السابق ، ص : ٧٤ ، ٧٦ . (٣١)
- المراجع السابق ، ص : ٧٨ . (٣٢)
- المراجع السابق ، ص : ٧٨ . (٣٣)

الخطاب الروائي بين الواقع والأيدولوجيا

محمد الباردي

إلى عزل الخطاب الأدبي عن المرجع ، والنظر إليه على أنه مجرد قول مستقل خلق لذاته ، وفهم بذاته ، لقد سعت النماذج الاجتماعية ، وهي أيضا متعددة الاتجاهات والمشارب - سعت منذ زمن طويل إلى تأكيد العلاقة التي يجب أن تكون قائمة بين الخطاب الأدبي والمرجع ؛ إلا أن الخلاف بين الاتجاهات داخل المنهج الواحد يطرح إشكالية الحائلة المتصلة بطبيعة هذه العلاقة وتوحيدها . فالأدب ينبع من المجتمع ؛ تلك حقيقة تقبلها ، لكن كيف يتعامل الأدب مع المجتمع فذلك محل جدال وخلاف . لقد أمنت النظرية الوضعية (Le theorie positiviste) بالمحدية الرابطة بين الأدب والمرجع ؛ إذ ربطت كل تغيير على مستوى للقائهم الجمالية بالتغير الطارئ على مستوى القيم الاجتماعية . ولقد سعت النماذج للتركسية إلى مجاوزة هذا المفهوم للضميمة العلمية في مفهوم مرتبط أو انعكاس ؛ وهو مفهوم العلاقة بين بنية للمجتمع وبنية النص الأدبي . غير أننا في مدخلنا هذه سنجاوز هذه النظريات المعروفة نحو مقاربة اجتماعية جديدة للأثر الأدبي ، ومن ثم للأثر الروائي العربي .

ومن باب الأمانة العلمية أن نحمل على النظرية التي تلقف وراء منهجنا في معالجة المسألة ، ذلك أننا نرى أن نظرية التقبل ، وهي نظرية المدرسة الألمانية ، أو بالتحديد مدرسة Konstanz التي يقدم هـ . ر . ياكس (1) Hans Robert Jauss وإحدى من رواها - هذه النظرية تعد إضافة منهجية جديدة ، تفتح زاوية جديدة للتقاربة الاجتماعية . إن الأثر الأدبي الجديد لا يُقبل ولا يتغير بمجرد تعارضه مع خلفية أشكال فنية أخرى فحسب ، ولكن يتعارضه مع خلفية تجربة الحياة اليومية . ولذلك فكل عمل أدبي يتضمن جواباً عن سؤال ؛ وكل قارئ - سواء كان قارئاً عابداً أو ناقداً أو مؤلفاً جديداً - ينتظر جواباً من هذا العمل ؛ وهو طريقة أو بأسخري يريد أن يعثر على هذا الجواب . ولكن أهم ما في هذه النظرية هو أن صورة التقبل وصورة التقبل للأثر الروائي نجدها مرسومة في أغلب الحالات - في

لقد أدركت أن تكون مدخلاتي خاصة بالخطاب الروائي الحديث ، دون الحديث عن الأجناس الأدبية الأخرى ، لأسباب عدة ، منها :

١ - أن الرواية تعد من الأجناس الأدبية المستحدثة في الأدب العربي ؛ ولذلك كان من الطبيعي أن تتعدد وجوه إشكالياتها وتتعدد أيضا ؛ فتجربة « رواية » يقل امتدادها زمنياً من القرن ، غير قلادة موضوعها على مجاوزة كل الإشكاليات المطروحة .

٢ - أن ارتباط الرواية العربية شكلياً بإنجازات الرواية الأوروبية لا يسمح - تاريخياً ، وفي الوقت الراهن - بظهور نظرية رواية عربية ؛ وهذا من شأنه أن يبعد إشكالية الرواية العربية في علاقتها بالمرجع الاجتماعي .

٣ - ومع ذلك فإن الرواية العربية تحكم طبيعتها الفنية ، بوصفها جنساً أدبياً حكاكياً ، تبدو لنا أقدر الأجناس الأدبية على قتل مظاهر الواقع الاجتماعي ، ومن ثم على تعميق إشكالية علاقتها به .

إن مصطلح « خطاب » الذي تبناه الملتقى (ابن رشيق الذي عقد بالجزائر خلال الفترة من ٤ إلى ٦ مايو ١٩٨٠) عن وعي لاشك ، يسطر مفهوماً مشروطاً بطرفين رئيسين ، هما : البعث ؛ وهو الروائي ، والمتقبل ؛ وهو الناقد الأدبي ، والفقاريء المعادي ، ولؤلف الجديد أيضا . والطرفان عكومان بدورهما بشروط سوسيو ثقافية . وإذا كان موضوعنا متعلقاً بالخطاب الروائي بين الواقع والأيدولوجيا فإتينا نسعى إلى تحديد طبيعة هذا الخطاب من خلال هذين الطرفين المتجاورين اللذين يتجانها .

ونحن نعتقد أن المسألة من بعض وجوها مسألة منهجية في الحديث عن التثقل : (خطاب روائي - مرجع - أيديولوجيا) ؛ فالتن سعت النماذج الشكالية باختلاف اتجاهاتها منذ التثالث الأول من هذا القرن

الأثر نفسه ، من خلال حالته بالآثار السليمة ، التي تتخذ مثالا أو سنة .

حيث ، وانطلاقا من هذه الفكرة ، يمكن أن نقول إن للتأويل يقوم بدور أساسي في توجيه الخطاب الروائي في حين حملته الاتجاهات النقدية المختلفة . فالقدرة الاجتماعية للخطاب الروائي يمكن إذن أن تكون من خلال تحليل هذا الدور على وجه الخصوص .

دور التأويل في توجيه الخطاب الروائي :

دور النقاد :

إن القراءة النقدية تعني التأويل ، وهو عندنا سلمه « المجال الأبيض » في العمل الروائي . فالأراء الصادرة عن التأويل هي - في أغلب الأحيان - غير قائمة في النص بقدر ثقلها في ذهن القاري ، وبخاصة إذا كان الأمر متعلقا بتلك الآثار الفنية للتكامل . ولكن التأويل لا يستطيع دائما أن يتجرد من خفيته الأيديولوجية . وهذا ما سنحاول تحليله ، معتمدين على مفتحي ابن رشد السلي عقد بالجزائر خلال الفترة من 4 إلى 6 مايو 1988 حول الرواية العربية بوصفه « وضعية نموذجية للتأويل » (1980) .

يؤكد محمد براءة في دراسته المجلة ثلاثة نماذج روائية ، عدا وظيفة الرواية ، أن الخطاب الروائي هو خطاب أيديولوجي تبشيري ؛ فهو يقول « إن ميز الرواية بوصفها عملا له استقلاليته الذاتية ويوصفها شكلا ينسب للمضامين ويشخصها في بنيات وروى متصارعة ، هو الذي يتيح تصيير مرحلة الإنسان بالهجم الكشوف عن الوعي القائم ، ومن المواقف الحائلة دون نبوءة وهي يمكن عند الطيفت الكادحة والمتشعبة ، ليكون التفسير عميقا وشاملا ، يمسّر الإنسان المعنى من الاستغلال والكتب والحرمان ، ويعضقه من عبادة الشخصيات ووعاء للمحرمات » (3) . وقد تبين هذه الوظيفة عند بعض النقاد الآخرين رغبة الظروف الاجتماعية السياسية الخاصة بالمجتمع العربي ، ومندرجة ضمن الوظيفة العامة للأدب العربي المعاصر ؛ وهو « في بلدنا مواجهة حالية صاخبة ؛ مواجهة مع الملث مع المجتمع ومع السلطة » ، في حين أن الأجداد « محاصرون بمشون وصل الحيات » (4) . إنها إذن « مساهمة في هذا الفصل الحلاق ، في وجه محاولات الإجهاض والفقر والمفسد التاريخي » . وحيثما ينقل التصنيف متراجعا بين التصنيف وفق المدارس الأدبية المعروفة في الغرب (5) ، والتصنيف الأيديولوجي ، الذي يرى مثلا أن رؤية العالم في رواية السبعينيات تنحصر - على وجه الخصوص - في ثلاثة اتجاهات هي :

- الاتجاه الثوري ذو الرؤيا العلمية .
- الاتجاه المحافظ ذو الرؤيا المثالية المطلقة .
- الاتجاه الوجودي (6) .

ثم كيف نفهم كذلك هذه المواقف التي تحمل عدوتين على نحو « الأدب الأيديولوجي في سورية (1967 - 1973) » ؛ لو حل ياسين ونيل سليمان (7) ، أو « الرواية العربية في رحلة المذاب » (8) لغاي شكري ، إن لم نرصد توجهها الأيديولوجي للرواية العربية المعاصرة .

إن النقاد المعري يصلح على مفهوم الوظائف الرواية ؛ لكن الوظائف في حد ذاتها تختلف من نقاد إلى آخر بحسب الاتجاهات النقدية ، والتصورات السياسية للحيلة والمجتمع ؛ وهي بذلك تؤثر تأثيرا مهما على عملية التفسير والتأويل . فرواية « نجمة أغسطس » - على سبيل المثال - تولى لصنع الله إبراهيم ، ظلت على جردل يهرن الحفنية الأيديولوجية ، بين عمود أمين العالم ويطرس الحلاق . وقد تركز الخلاف حول دلالة « الآلة » في هذه الرواية ، ودلالة « الوصف للسطح » والتشويق فيها ، واستخدام بعض تقنيات ما يعرف بالرواية الجليدية .

فلئن مال الحلاق إلى تفسير الرواية تفسيراً فنيا ودلاليا ، فرأى في الآلة قوام السلطة ، بحيث تصبح الدلالة إذن دلالة حضارية ، لقد أصر عمود أمين العالم على أن الرواية « تعبر عن رؤية أو أزمة هذا الخلف المعري السامان ، للزرق ، اليأس ، الرافض ، ولكنه كذلك الرافض من الفعل » . وهكذا يصعب الخلاف بين الشاقدن حول تفسير الرواية وتأويلها خلافا أيديولوجيا سياسيا .

لقد حلد عمود أمين العالم خفية « الحلاق » الأيديولوجية على النحو التالي :

إن أزمة الواقع المعري هي أزمة حداثة عازمة التقنية المضحمة علينا من عالم مغاير .

أزمة شكل حكم أجمع إقحاما في مجتمع اعتاد على كل شيء سوله .

أزمة أعراف وقوانين جديدة من عالم مغاير ، أتجمعت لتحل هل العرف القديم « الذي كان ينظم علاقات المجتمع القديم ويمكن تصورات له نفسه ومثله وأساطيره » التي تذلل دنياسيكته الخاصة . فهي إذن أزمة « الحكم والتصنيع » .

— الاتحاد السوفياتي هو مجتمع الآلة .

يبد أن عمود أمين العالم يرى أن الأزمة هي أزمة اجتماعية سياسية طبقية ، ترتبط أساسا بملاحظات الإنتاج . فهو يقول « ليست الأزمة في مجتمعنا المعري ناتجة عن التصنيع اللقيم ، وإنما هي أزمة حكم ، أو ، بتعبير أدق ، وضع طبقي سائد . ولهذا فلحكم ليس مقحما من الخارج إقحاما مطلقا ، بل هو ثمرة أوضاع وعلاقات قوى داخلية اجتماعية » . ثم يشرى مدافعا عن الاتحاد السوفياتي قائلا « من التصف أن تقسم تجربة الاتحاد السوفياتي على المستوى نفسه مع الأنظمة الغربية الرأسمالية ، بحجة استخدام تكنولوجيا واحدة ، على حد ما يقول كتاب الميّن الأدوي ، ويضع كتاب اليسار القوضوي ، من أمثال ماركيز وغيره » (9) .

إن هذا المثال يؤكد أن المستقبل النقاد يتعامل مع النص الروائي تعاملًا أيديولوجيا وسياسيا في غالب الأحيان . وجودة العمل الروائي قد ترتبط في أحيان كثيرة بدلالته الأيديولوجية ؛ وبذلك نفهم مثلا اهتمام النقاد بالروائين الذين يترشحون ضمنونا أيديولوجيا واضحا ، فروائ مثل حاتميت تهافت المجالات الأدبية على تحليل رواياته ، وحل تقدميه للقرء بصفة غريبة .

غير أننا نلاحظ أن التأويل الأيديولوجي يعمل أن يحدد مبرراته

روايات هوية ، متحدثا عن الاستقلالية الذاتية للرواية ، وهي التي تستدعي الاعتماد عن حصر الجهد النقدي في تأكيد غايات النص بالواقع ، لكنها تبين في الآن نفسه البحث عن علاقة الرواية بوعي ما للعالم ، قائمة في البنى السوسولوجية ، بوصف الرواية « هي الشكل النوعي للحظة تاريخية يسائل النظام خلالها نفسه ، ولكنه يستمر بمسلكها » (١١) ؟

وعلاوة القول أن الخطاب النقدي الروائي يظل متراجعا بين التوجه الأيديولوجي في فهم الواقع وتصوره من جهة ، وللتوجه الاجتماعي في تحليل الأدب عند كل مقارنة اجتماعية . وعندئذ فإن نظرية التثقل بوصفها منهجا في تحليل الأدب ، والنظر إلى الإبداع بوصفه عملية مشتركة بين المبدع والمقبل ، تجاوز هذا التراجع ؛ وعند ذلك تفهم التثقل النقدي ، ونحسم الإشكالية القائمة بين الحلفية الأيديولوجية المتشكلة في البحث عن الجواب اللاتقن لسؤال اللحظة الراهنة ، والحلفية الثقافية المناسبة لها .

يبد أن التثقل ليس هو الباحث في الأدب واللغة فقط ، بل هو أيها الرجل المعادي ؛ فمسألة التثقل تطرح إذن من جانب آخر على مستوى الفاعلية المعاصر . وقد لاحظنا أن نظرية التثقل ما زالت إلى وقتنا هذا لا تحظى بعناية خافضة في الدراسات العربية المعاصرة ، التي ترى في الأدب مجرد نتاج اجتماعي لا غير . وإتنا نعتقد أننا لا نستطيع الوصول إلى مقارنة اجتماعية للسل الروائي دون أن نأخذ في الحسبان دور الفاعلية في عملية الإبداع على أساس أنه عنصر فاعل . نأخذ أي مدى يحدد الفاعلية المعاصرة الإنتاج الروائي ؟ وهل تجيب الرواية العربية عن نوع محدد من مشاغل الفاعلية المعاصرة ؟ مسائلتان جديرتان بالاهتمام . لقد أجرينا استجابا متواضعا يتعلق بتثقل روايات حنا مينى على مجموعة من القراء يبلغ عددهم الخمسين ، كلهم من طلبة كلية الآداب ومعهد يورقية للغة الحية . وقد توصلنا إلى النتائج التالية :

الشخصيات المقبولة :

١ - الزمائل	٢٦ المائل
٢ زكريا الموصلي	١٥ بقايا صور
٣ أسير وأخوه	٢ الشمس في يوم غائم
٤ الفتى	٢ الشراع والمعاصرة
٥ الطروسى	١ المرصد
٦ التثقب م	١ بقايا صور
٧ الطفل	
ب : النساء :	
٨ الأم	١٢ بقايا صور
٩ شكية	١٠ البياض
١٠ زينة	٤ بقايا صور
١١ رباب	٢ المرصد
١٢ امرأة القبر	١ الشمس في يوم غائم

سبب اختيار الشخصية : أسباب عدة ، نلخصها فيما يلي :
الإصرار على المشاركة في الجهد الحركي - معالجة قضايا الإنسان للمعاصرة - الخروج على ما هو سائد - البحث عن موعة الإنسان العربي -

بالاستناد إلى المرجع ؛ فالتأويل الأيديولوجي الذي نذهب إليه محمود أمين العالم في تحليله لثلاث روايات مصرية (نجمة أخضت لصبغ الله إبراهيم ، وقائع حارة الزفران لجمال الدين الشياطين ، يجلت في مصر الآن ليويس القعيد) يستند إلى علاقة هذه الروايات بالمجتمع ؛ فهو يؤكد هذه الفكرة قائلا : « على الرغم من الخصومية الأدبية لهذه الروايات الثلاث فإنها معبرة لهذا الواقع التاريخي للمحدد ، أي ثمرة له وتعبير عنه ؛ ولا تفهم أبداها فيها حقيقيا عميقا بغير استحضاره ، دون أن يجعل هذا منها استعصاء لهذا الواقع » .

وهذا ، برغم التوجه الأيديولوجي ، فإن مسألة المرجع مسألة قائمة في الخطاب الروائي النقدي ؛ فمستوى الفن للفن والجمال للجمال على حد عبارة مبارك الربيع إذا صح أن يوجد فعلا مستقلا عن وعيته لا يخالف قوانين الاشتراط .

والخطاب النقدي الروائي لم يستطع بعد الخروج من الإشكالية المعروضة القائمة في مفهوم الاشتراط في حد ذاته ، أي في العلاقة القائمة بين التثقل والواقع .

وإذا كان بعض الثقل يؤكد أن التثقل هو في آن واحد احتفاظ بالواقع وإنهاء لحاقته التي كان عليها قبل التجاوز ، بتغيير أو تطوير أو تشكيل جديد ، ويوجه خاص يخلق تركيبات جديدة ، فأى واقع هو المقصود ؟ هل هو واقع سوسولوجي أو واقع أيديولوجي ؟

إننا نعتقد أن الخطاب النقدي الروائي يريد أن يتمثل الواقع الأيديولوجي أساسا ، لأسباب سياسية تزيد توظيف الرواية لفاعليتها . فالبحث عن بطل قومي أو عن بطل ماركسي هو الشغل الشاغل لدى بعض النقاد (١٢) .

وقد يكون هذا الأمر مرتبطا بالظروف التاريخية التي يمر بها المجتمع العربي المعاصر ، ولكنه يبدو أكثر ارتباطا بمسألة التثقل .

إن الخطاب النقدي ما زال في أحيان كثيرة مصرا على اختيار للنماذج الحثية لفهم الانعكاس ؛ فهو « يولى الأسبقية للدلالة على التحليل الألفي ، لافتراضات ويجرد دلالة اجتماعية أيديولوجية في كل إنتاج أهم فيها كانت خصوصيته الشكلية والمضمونية » (١٣) . وهو برغم رفضه للشكلاية يظل يسميه هذا دون الطموحات التي يروم بلوغها ؛ وذلك لتجانب علم اجتماع عربي ، قلاد على تحليل الأوضاع الاجتماعية العربية .

فما البنى الاجتماعية التي تحكم في المجتمع العربي المعاصر ؟ وما أنماط الإنتاج فيها ، وما الطبقات الاجتماعية المتصارعة فيها ؟ كلها أسئلة لا اعتد أن علم الاجتماع العربي قادر حاليا على تقديم الإجابات الحاسمة عنها . ولذلك فإن ناقد الرواية يجد نفسه بين أمرين :

أ - إما أن يتبنى بعض الأطروحات الأيديولوجية في تحليل المجتمع ، التي تربو بها بعض الأحزاب الرسمية أو غير الرسمية .

ب - أو أن يستند إلى علم الاجتماع الغربي في تحليله للمجتمع العربي ، ومحاولة مطابقة هذا التحليل على واقع المجتمع العربي ، بما في ذلك من إسقاط . وعندئذ كيف نستطيع تطبيق مفهوم « البنية التكوينية » لجولدلمان ، كما يدعى إلى ذلك عند برادة في تحليله لثلاث

طرح مسألة الوعى الاجتماعى والسياسى - طرح قضية الحركة الثقافية - الوعى الإنسان - الوعى الاشتراكى - كشف حقيقة الواقع العربى - الشجاعة والبطولة - مكائسة الظلم والاستعمار - البذل والتضحية - التعبير عن المشكلات بشكل فنى - كشف الواقع الاجتماعى وكيفية الخروج منه - المرأة المناهضة للتمييز - الأزمات الرأسمالية وانطلاق الحركة الثقافية - تفصيل الطبقات الاجتماعية الفقيرة .

مستوى القراءة الذى يثير اهتمام القارئ :

المستوى الاجتماعى	$\frac{11}{11}$
المستوى السياسى	$\frac{10}{11}$
المستوى الفنى	$\frac{11}{11}$
المستوى الفلسفى والإنسانى	$\frac{11}{11}$
المستوى الدينى	$\frac{11}{11}$

إن هذه النتائج تجعلنا نقبل الاستنتاجات التالية :

— إن الشخصيات الروائية المقطعة هي الشخصيات المجازوة — عن طريق الفعل والعمل الإيجابى — للواقع ، أى للمرجع .
— إن مستويات القراءة المقطعة هي ذات البعد الاجتماعى والسياسى بالدرجة الأولى . وهذا يعنى أن المرجع بالنسبة للقارئ هو مرجع اجتماعى وسياسى .

— إن القرارى العربى يريد أن يوظف الرواية في خدمة قضايا الإنسان العربى المعاصر ، ومعنى ذلك أن غياب الرواية عن تساؤلاته الشخصية حول المرجع ، بما تتضمنه هذه التساؤلات من تقويم للحالة الراية ، وروية في مجازتها عن طريق التصورات الفكرية لدى الأيديولوجية .

الخطاب الروائى بين الواقع والأيديولوجيات :

يمكننا أن نقول بعد هذا التحليل إذن ، إن المرجع بالنسبة للخطاب الروائى هو القرارى ؛ ذلك أن المجتمع ليس حالة ثابتة وثابتة ، بل هو حركة متفاعلة . وهذه الحركة المتفاعلة ليس لها معنى بالنسبة للخطاب الروائى والخطاب الأدبى عموماً إلا من خلال القرارى وتساؤلاته المتخلطة من الحالة الراية ، والمجازوة لها عن طريق التطورات الفكرية ؛ فإن يقال إن الأدب يكتب لنفسه إنما هو عرقلة لا تفهيم .

إن كل كاتب إنما يكتب - عن وعى أو غير وعى - وفى ذهنة صورة قارىه ينتظر منه جواباً عن سؤاله ، وعلى مستوى السؤال والجواب يصيب الفصل بين المرجع والأيديولوجيا ؛ لأن الإبداع هو رؤى يا فنية معقدة .

إننا اليوم - بوصفنا مبدعين - أصبحنا نتحدث عن مفهوم الانتماس بشئ من الحذر وكثير من الحرج ؛ فهذه تعكس روايتنا العربية الواقع ؟

إن المرجع هو الواقع للعيش الذى تنطلق منه الرواية مهما كانت ؛ ثم يأخذ العالم الخيالى الذى تبنيه الرواية .

إن كثراً من الروائيين في بلدنا يتوهمون أنهم يمكنهم الواقع عندما

يلجأون إلى المطابقة الآلية بين للعيش والخيال ؛ فقد سعى مثلاً عدد من الروائيين عندنا إلى أن تكون روايات واقعية وصفيّة ، أو تسجيلية تطابق المرجع في مستويات عدة ، بغضاه المستوى الاجتماعى والمستوى الفنى ، ويحفل في أحيان كثيرة إلى أحداث الواقع (حادثة والفيل - أحداث التعاضد - أحداث ٢٦ جانتى) . ولكنهم في حقيقة الأمر لا يمكنهم الواقع لأنهم عندما يكتبون ، هم حتماً في نقطة زمنية متقدمة . والفواصل الزمنية فيها قصر يجعلهم يتحدثون عن المرجع بصورة جديدة مرتبطة أساساً بتفاعلهم الحياتى والأيديولوجى مع اللحظة الراية . فحينئذ هم للماضى وأحداث الماضى هو إجابة عن الحاضر . يقول ميشال بوتور : « إن الفرق بين حوادث الرواية وحوادث الحياة ليس في أننا نستطيع التثبت من صحة هذه ، بينما لا نستطيع الوصول إلى تلك إلا من خلال النص الذى يظهرها فحسب » بل هي إلى تلك (أى حوادث الرواية) - ولتستعمل تعبيراً معروفاً - أكثر « تشوهاً » من الحوادث الحقيقية . أما سبب بروز هذه القصص المختلفة فيعود إلى أنها تطبق على حاجة وتقوم بعمل ، والأشخاص الموهوبين يملأون فراغاً من الحقيقة ويوضعونها لنا (١) .

فالعلاقة إذن بالمرجع هي علاقة مجازية أيديولوجية . ونعتقد أن أغلب الأعمال الروائية المتكاملة فهمت العلاقة بالمرجع هذا الفهم . ويمكننا أن نذكر حل سبيل المثال من أصالة الرواية المغربية « حدث أبو هريرة قال : لمحمد للمعدى ، أو « يسور في الله » ، « والأصلى والبر » ، لمحمد الزنابق .

إن التجاوز في الإبداع الروائى عملية جدي معقدة ؛ إذ تتداخل مستويات عدة وتتفاعل ؛ وهي مستويات الوصف والممكن والاحتمال والتحليل والتركيب والرمز والتنبؤ والموقف . ولذلك فإن الروائى العربى وبخاصة في الوقت الراهن ، وبحكم تفاعله مع عصره ، أى مع مرجعه ، يرتبط وبعه بتشتيت يته . ولذلك لا يمكن أن يفهم من المرجع موقف الحيات ؛ فهل تحلو رواية عربية متكاملة من موقف ؟ ولكنه موقف وأى موقف ؟

التقبل الأيديولوجى :

إن وضوح الموقف مرتبط أساساً بوضوح الرؤى بال عالم ؛ ففى الرواية التسجيلية أو الواقعية التقليدية لا يبدو الموقف واضعاً إذا استثنينا بعض الروايات الواقعية الاشتراكية التى تبني الرؤى بال المركزية للعالم الروائى ، ومن ثم تبني المركزية بوصفها اتجاهها فنياً ، وهي قليلة (الأرض للشرقاوى ، بعض روايات حنا مينة) . فأرواية العربية الحديثة ، وهي الرواية ذات البطل الإنشائى (عبد الرحمن منيف ، عبد الرحمن مجيد الربيعي ، وبعض روايات حنا مينة أيضاً ، وروايات نجيب محفوظ الأخيرة . . .) تطرح حل الرواية العربية قضية الترجيح الأيديولوجى .

لقد لاحظنا في دراستنا عن « شخص المثقف في الرواية العربية المعاصرة » أن إشكالية الروائى العربى المعاصر ، مهما اختلفت متعلقاته ، هي إشكالية واحدة ، وهي إشكالية الحرية . ولذلك ما جعلنا نعتقد أن الخطاب الروائى العربى ليس إلى الآن خطاباً طليحاً . فإذا كانت اللغة العربية بوصفها أداة تواصل وتعبير قد جعلت الروائى يجتذب الإنسان العربى (شرق المتوسط لعبد الرحمن منيف)

إن أثر الرواية الروسية والفرنسية في مجيى حتى ونجيب محفوظ مثلا ، لا ينحصر ؛ وقد أبرزه النقاد . لكن الإشكالية في هذا المستوى تطرح عند بعضهم على هذا الشكل : إلى أي حد تعد أشكالنا الروائية إنتاجا للثقافة الاجتماعية في الواقع العربي ؟

لكننا نعتقد أن هذه الإشكالية تجسم أزمة منهج .

وإنه لمن الصعب أن نجيب عن هذا السؤال ؛ فيقطع النظر عن مدى صحة نظرية الانتماء وسلامة المنهج الاجتماعية التقليدية أو الماركسية ، نجد أنفسنا أمام افتراضين في تأويل أشكالنا الفنية حاليا :

— إما الاستناد إلى الثقافة ، والنظر إلى الشكل الفني بوصفه مجرد تطبيق جيد أو رديء لأشكال سائدة في مراحل تاريخية متعاقبة في الغرب ، على أساس أن المرجع لم يستطع بعد أن يستوعب هذا الجنس الأدبي الجديد ، ومن ثم فهو غير مهيا حاليا لإفراز أشكاله الفنية .

— أو الاقتناع بأن تجربة قرابة القرن في فن الرواية لا بد أن تكون إفرزا للمرجع ، وأن النقد الاجتماعي عندنا غير قادر حاليا على تحليل هذه الصلة الوثيقة .

هذه إذن بعض الملاحظات ، أوردتها متعلقة بالحطاب الروائي الحديث . ولعل الفكرة الرئيسية التي أجمعت عليها ، هي ضرورة تجديد نظرتنا للمقاربة الاجتماعية للحطاب الروائي على أساس تركيز العلاقة الجدلية بين الأثر والمثلي ، فالقارئ ليس مجرد وعاء يصب فيه الكاتب أفكاره ، وإنما هو الذي يجسم حقا المحصور الاجتماعي ببعده الأيديولوجي ؛ لذلك معنى الحطاب الذي نفهمه .

جاءوا بذلك الحلود الإقليمية ، فإن الوظيفة الفعلية للأدب ، ومن ثم للرواية ، داخل المجتمعات العربية ، « لا تسمح بأن تفكر في تمثيل الاتجاهات الأدبية عن قوى اجتماعية أيديولوجية متمايزة داخل مجال الصراع الاجتماعي »^(١٦) . فهل هذا يعني أن المرجع العربي هو مرجع أيديولوجي عام ، اتجاهاته الطبقة غير واضحة ؟

قد يكون ؛ ولعل هذا يعود إلى طبيعة الأنظمة الاجتماعية القائمة ، وإلى الفئات الاجتماعية التي أسهمت في تغيير المجتمع العربي سياسيا منذ بداية هذا القرن . ولذلك فإن المثقل الروائي يظل شخصا عاما ؛ فهو المثقف العربي (القارئ) ؛ ويظل المستوى الأيديولوجي في الحطاب الروائي مجرد طموح فردى لا غير .

المناقشة :

إن الإشكالية الحقيقية المطروحة على الرواية العربية ليست هي إشكالية الواقع الأيديولوجية بقدر ما هي إشكالية المرجع والمناقشة (تعنى للمناقشة مفهومها حضائيا أكثر منه مفهوما أيديولوجيا) . فنحن قد نتفق جميعا على أن الرواية الأوروبية عبر تطورها التاريخي ومذاهبها الفنية المختلفة تعد مرجعا أساسيا بالنسبة للروائي العربي المعاصر . وقد ظلم بعض المستشرقين الحطاب الروائي المعاصر عندما صدوه مستعبرا من الغرب ، أشكالا فنية ، وبيئة ، وأهدافا اجتماعية^(١٧) ، ففهمت للثقافة على أساس أنها تقليد يمس المرجع (الواقع) العربي في حالته بالرواية . ولعله من الغريب أن يلجأ بعض النقاد العرب هذا للمذهب^(١٨) .

الهوامش :

١ - راجع كتابه المرفوف

Pour une esthétique de la réception, Ed. Gallimard 1978 .

٢ - راجع مجلة الأدب ١٩٨٠/٣/٢ ص ٤٥

٣ - عبد الله حجازي : اتجاه رؤى العالم في رواية السبعينيات . الأدب ١٩٨٠/٣/٢ ص ١٩٨٠

٤ - انظر مقالنا في مجلة نص ، عدد ٩١ - عن مشكلة الرؤية العربية .

٥ - عبد الله حجازي : اتجاه رؤى العالم في رواية السبعينيات مجلة الأدب ١٩٨٠/٣/٢ ص ٥٢ .

٦ - دار ابن خلدون للطباعة والنشر والتوزيع - بيروت ١٩٧٤ ، ص ٥٢ .

٧ - دار الكتب - القاهرة - ١٩٧١ .

٨ - راجع هذا الموضوع - الأدب ١٩٨٠ - ٣ - ص ١٥ .

٩ - يمكن أن نقرا على سبيل المثال لفريدي النقاش في مجلة الأدب ١٩٨٠/٣/٢ ص ١٩٨٠ .

١٠ - انشغلنا طويلا بالبحث عن صلاحيات بطل فويس جندب في الرواية

العربية ، وفيها ما يربطها في الأبطال التاريخيين وحدهم ، واسترحنا إلى ذلك . وسنرى أيضا بعد غلة طويلة على الإشكالات أعلنا نظركم السؤال من جديد . والتعليق وجدت مفهومنا أدبيا للإجابة ؛

١٠ - مجلة الأدب ١٩٨٠/٣/٢ ص ٤٥ .

١١ - راجع السابق .

١٢ - ميشال برونو - بحث في الرواية الجديدة - تعريب فريد أنطونوس - حويطات ص ٨ - ١٩٧١ .

١٣ - محمد بركة - الرؤى في العالم في ٣ اتجاهات رواية - مجلة الأدب ١٩٨٠/٣/٢ ص ٤٥ .

١٤ - انظر الأدب التجريبي - عز الدين لائق - الشركة التونسية للتوزيع ١٩٧٢ .

١٥ - يقول عز الدين لائق : « نحن مكررون بأعلام المصنف والرواية في الغرب ؛

فهم أسلكتنا ونحن نأصنعهم في هذا المجال التقى الحجب ؛ ولا نكران لذلك . انظر الأدب التجريبي ، ص ٥١ .

مما قبل بعد الكتابة حول الأيديولوجيا / الأدب / الرواية عمار بلحسن

١ - طرح المشكلة
باديء ذي بدء ، لا بد من التذكير بأن دراسة علاقات الأدب بالأيديولوجيا هي تقليد من التقاليد النظرية للماركسية ، ويعني هذا التذكير بالمجرى العلى الذى فُجرت فيه وداعله هذه المشكلة ، وطبيعة المقاهيم التى استندت لتحويل تلك العلاقات وتفسيرها وفهمها ، والوصول إلى خلاصة بشأنها .

تبدو العلاقة (الأيديولوجيا / الأدب) علاقة معقدة وثرية وصعبة على المستوى المنهجى النظرى :

— معقدة لأنها تتطلب تحليلا ، يهدف إلى كشف العلاقات المتنوعة والجدلية بين البنية التحتية والبنية الفوقية ، والعلاقة بين البنية الفوقية وكل مستوى من مستوياتها ، كالبنية السياسية — القانونية (الدولة ، القانون ، الأحزاب .. الخ) ، والبنية الأيديولوجية بمختلف أشكال الخطابيات الأيديولوجية التى تنتجها (الفلسفات ، الأخلاق ، الأديان ، الأدب والفنون .. الخ) ، ثم تحليل العلاقة بين الأيديولوجيا بما هى مفهوم نظرى ومجرد ، وشكل من أشكال خطاباتها ، هو الأدب .

— وثيرة لأنها تحمل كثيرا من التجارب التحليلية والمجسدة ، المختلفة التصور والمنهج . والواقع أن الدراسات السوسيولوجية للأدب تجد نفسها متفكة تقاطع بين مختلف المناهج والتصورات العلمية والمشالية ، وحقل صراع أيديولوجى ومعرفى . فالانطلاق من التحليل الماركسى للأدب (إسهامات بليخانوف ، ساركس — إنجلز ، لينين ، جرامشى ، لوكاش ..) ، ووصولا إلى الدراسات التجريبية واللغوية والبنوية (روبرتسكاريت ، جريغس ، لوسيان جولدمان ، جوليا كريستيفا ..) يجد الباحث فى هذا الميدان نفسه فوق صحراء من الرمال المتحركة ، وفى مواجهة تيارات نظرية ومهجية متضاربة .. بل متناقضة .

من هنا كانت صعوبة التحليل ولخطاره على المستوى النظرى والمنهجى وما يحمل من انزلاقات ، كالانزلاق نحو نظرية « الانعكاس » الميكانيكية ، التى ترى الأدب مجرد انعكاس بسيط للعلاقات الاجتماعية والصراعات الطبقي ، ومحاوّل جاهدة لإيجاد روابط بين الأعمال الأدبية والحياة الاقتصادية — الاجتماعية على مستوى المضمون ؛ أو الانزلاق نحو نظرية واستغلال الأدب، عن الأيديولوجيا والمجتمع ، ومن ثم إجهاد التحليل فى القيام بزل الأدب عن المنهج العلمى ، وضرب كل إمكانية علمية لفهمه وفق مناهج ومقاهيم علمية صارمة ، بعيدة عن المواقف الانطباعية النقدية التى عرفها ويعرفها النقد الأدب الحرقى — التقليدى .

الموقف الأول يسلط فى النزعة « الاقتصادية » التى ترجع الأيديولوجيا إلى شروطها وتحدداتها الاقتصادية — المادية ، مطابقة بذلك بين المنصر الأيديولوجى والمنصر الاقتصادى ، وملغية المسافة المعقدة ، والروابط المارة بجملة وسائط أساسية ، كالبنية الفوقية — السياسية ، التى تصل البنية التحتية وعلاقات الإنتاج الاجتماعية والقوى المنتجة وصراعات الطبقات ، بالأيديولوجيا ، وبأحد أشكال الخطاب فيها ، ألا وهو الأدب . فى هذه الحالة تصبح الأيديولوجيا والأدب انعكاسا تابعيا ، بسيطا ، وغير فاعل فى حركة التشكيلة الاجتماعية وسيرورتها .

وسيرها داخل تشكيلة اجتماعية معينة . هذه النظرية تهدف إلى توضيح علاقة الأيديولوجيا (ويجمل البنية الفكرية ضمنيا) بالبنية التحتية ، وعلاقات الإنتاج وصراعات الطبقات ، وكيفية إنتاج الأيديولوجيا داخل المجتمع ووظيفتها .

— نظرية عن دور العنصر الأيديولوجي ، ودور الأشكال والمحادثات التي يتجسد فيها ، ومن بينها الأدب .

٢ - حول الأيديولوجيا وآليات اشتغالها داخل تشكيلة اجتماعية .

في «الأيديولوجيا الألمانية»^(١) تبدو تطبيقات مؤسس الماركسية وأفكارهم ذات طابع جدلي — صراحي مع وصفاي الفكر والأيديولوجيا الألب . إن الأيديولوجيا هي زائف ، ومغلوط ؛ هي ملكة الوهم المادية التي بناها إيديولوجيو المجتمع الألماني لتبرير «بحيم الأرض» الرأسمالية . وما لها وهي لصالح زائف ومغلوط ومغلوط ، فإن هناك وعيا علميا له ، يناقض ويقتض حقل الوهم وجنوده .

هذه المحاكمة تنكح على ثنائية آلية ، ربما لأزيتها بالوضع الجدلي : ماركس — إنجلز / أنبياء الأيديولوجيا الألمانية (برونو باور ، وفورباخ . .) . هذه الثنائية هي : العلم في مواجهة الأيديولوجيا ؛ الوعي الصحيح الحقيقي في مقابل الوعي الزائف ، والبروليتاريا حاملة الوعي الصحيح في مواجهة الطبقات الاجتماعية الأخرى حاملة الوعي الملتوث للغرب والزائف . وتبدو الأيديولوجيا — من حيث طبيعتها — متمثلة في تلك الأفكار والتمثيلات التي ينتجها الوعي ، والتي نجد متباها في ظروف الحياة المادية والصراع المتغيرة لها ؛ فهي تعبير وشكل وانعكاس وتصعيد للواقع ؛ هي ذلك الوعي الوهمي الخيالي الذي يخلق السبب أثرا والآثار سببا ، ويضع الواقع ويضيقه ويقبله . ونظرا لأزيتها الأيديولوجيا مع مصالح الطبقات الاجتماعية ، فإن الأيديولوجيا المسيطرة هي إيديولوجيا الطبقة المسيطرة ، يحكم أن الطبقة المالكة لوسائل الإنتاج المادي هي الطبقة المالكة لوسائل الإنتاج الفكري . ذلك أن الأفكار المسيطرة في المجتمع إن هي إلا أفكارها التي تبدو كأنها أفكار كونية ، وعامة ، وشاملة ؛ بهدف تعميم المصالح الطبقة وجعلها مصالح كل الطبقات وكل المجتمع . وأيضا لأنها تقوم بهما الجدل ، والجدال ، والنضال ، والمقاومة ضد الأيديولوجيات الأخرى التي تفرزها الطبقات الاجتماعية المسودة من أجل صدها أو قمعها أو استحقاقها فكرا .

ومع المنظر والقداد السياسي الإطال «ألفونز جراسي» ، والفيلسوف الفرنسي فويس التومير ، انتقلت النظرية الخاصة بالأيديولوجيا من وضع الشات الفكري — النظري إلى وضع حلول فيه هذان المنظران للماركسيين بله نظرية علمية لها ولقاعنها المادية .

المادية . الأيديولوجيا نسق من التصورات ، يحكم الفكر والممارسة ، وبشكل مستوى من مستويات التشكيلة الاجتماعية ؛ فهناك تأثير متبادل ، متداخل وثلاثي العلاقات بين البنية التحتية والبنات الحقيقية — السياسية والبنية الأيديولوجية لأي مجتمع . وتضمن الأيديولوجيا الأفكار السياسية الحقيقية والدينية والأخلاقية

أما الموقف الثاني ، فهو يسطق في النزعة «الإرادية» ببالفاته في دور الذات المبدعة ، واستقلاليتها غير المشروطة عن الأيديولوجيا والعلاقات الاجتماعية :

«فهو يبري الأدب — كما يقول د. فيصل دراج — ككلمة تعبيرية شائعة ، تبدو أن الحقيقى وتنسحب إليه ، دون أن تعرف التفاضل في بنيتها الداخلية ولا في آثارها الأيديولوجية (. .) وفي غياب التفاضل وحضور الحقيقى يصبح الموضوع الأدب نظرا للحقيقة ، ويصبح الكاتب ذاتا مدعشة ، تسيطر على ذاتها ، وتخضع لجملة شروط خارجية اجتماعية ، لا تستطيع السيطرة عليها»^(٢) .

وللمخرج من هاتين المذاهبين المغلقتين اللتين تبدوان كأنهما طرفا نقض ، نعتقد أن الصيغة العلمية للدراسة العلاقة والأيديولوجيا / الأدب هي الصيغة التي ترى هذا الأخير كمارسة إيديولوجية مشروطة بزمانها ، ويتم تطبيقها في حقل اجتماعي — إيديولوجي محدد فالأدب لا يظهر هكذا من العدم ، أو ينزل من السماوات من طريق شياطين الإلهام كما يشفق النقد الشال الخبي . إن الأدب مشروط بسياق موسمي — تاريخي ، يعتمد على مستوى الكتابة بالأدوات والتقنيات والتراث الأدبي — التصوري الذي يجد فيه الكاتب متجا ذهنيا أمامه ، ويحدد على مستوى الممارسة بالأيديولوجيا أو بالأيديولوجيات المتصارعة في ظرفية تاريخية معينة من تطور المجتمع وعلاقاتها الاجتماعية والطبقة :

«بعد الأدب شكلا إيديولوجيا ، وتكون الأيديولوجيا هي البنية الفكرية للانساق الفكرية والوعي الاجتماعي ، تلك البنية التي تعبر عن علاقات اجتماعية محددة . وهنا يكون الأدب شيئا تابعا لوجود سابق هو وجود الأيديولوجيات . ولا يمكن للأدب إلا أن يحتل مكانا مزدوجا : فمن حيث هو مطابق للأيديولوجيا فهو يمد إنتاجها ويعطيها شكلا ؛ وينتج من هذا فهم ضيق موجه سياسي للأدب ؛ ومن حيث هو مختلف عن الأيديولوجيا فهو يتجاوز بالقهر الميكل (يتجاوز ويحافظ على) المواقف الطبقة للكاتب ، ويتجلى كاتكلمس حارف للواقع»^(٣) .

هناك إذن علاقة حيمة بين الأيديولوجيا والأدب ، تتمثل في كون الأدب شكلا من أشكال الأيديولوجيا ، وضابطا خاصا من خطابها ؛ فهو من إنتاجها .

تبعا لهذا كيف يتحدد وضع الأدب والممارسة الأدبية في المستوى الأيديولوجي للمجتمع ؟ وكيف يتجلى بوصفه خطابا إيديولوجيا نوعيا وخصوصا في السياق العام لحياة المجتمع بكل بنيانه الاقتصادية — الاجتماعية ، والسياسية ، والأيدولوجية ؟

الجواب عن هذين السؤالين يتطلب :

— نظرية للأيديولوجيا ، وقاعنها المادية ، وكيفية اشتغالها

فيه ، وتتم حاشته وفيه شخصيتها ومهامها ومواقفها وأهدافها صراعاتها ونضالها . إن معالجة الأيديولوجيا تبدو هنا ضرورة تاريخية ، ومهمة سيكولوجية ، فهي الأساس الضروري الذي يسلح الطبقة الاجتماعية ويشكل وعيها الأسيل للذات .

في هذا السياق ، تظهر الأيديولوجيا بوصفها مستوى ضروريا وفاعلا من البنية القوية . يقول لويس ألتوسر :

« يجب أن تتجلى الأيديولوجيا في الواقع الذي نزع أنا نحلته وننتقل فيه ؛ فلا يعني هذا أن نبعث عن فعل وتقديم مناسب للواقع ، ولكن يعني أننا نشرح آليات مختلف أشكال تلك الواقع ، سواء بالأيديولوجيا أو بأي شكل آخر نظري أو تطبيقي . إن الخلطة هي النظر إلى الأيديولوجيا بوصفها مثالا خياليا سلبيا ، فليلا لتجمل الشروط الاقتصادية السياسية الواقعية . الخلطة هي صلم رؤية أن الأيديولوجيا تقتبل علاقات الناس - وهي أيضا خيالية - مع شروط وجودهم الواقعية »^(١) .

وتبعاً لوصايا ألتوسر هذه ، نحضن الأيديولوجيا جوهرها علاقات الناس الوهمية الحالية ، لا مع شروط حياتهم ، بل مع علاقاتهم الواقعية بشروط حياتهم للموسومة . إن الأيديولوجيا هي :

« ذلك النسق الذي يملك منطقاً وصراته الخاصة من التشبيلات ، كالصور والخرافات والأساطير والأفكار والمفاهيم - تبعاً لكل حالة - والذى يملك وجوداً وصوراً تاريخيين داخلين مجتمع محدد ومعين ومعطى »^(٢) .

بهذا الطرح تبدو الأيديولوجيا ضرورية وأساسية لكل مجتمع ، نظراً لكونها مستوى من مستوياته ، إنها الإنسان في حركة تغييره من العالم ، الإنسان الذى يقول للعالم كيف يبدو أو كيف يجيل إليه أنه يبدو . وتتدخل الأيديولوجيا في الممارسات الاجتماعية ، سواء كانت كلية أو جزئية ؛ فليس هناك ممارسة اجتماعية إلا تحت ثوب أيديولوجي وبه ودخله ، ذلك أنها تتطلق وتتحرك في إطار ثنائى هو معرفة / لا معرفة الواقع : معرفة والانطلاق منه والعودة إليه ، ولا معرفته (هذا الواقع نفسه) بوصفها إدراكاً وتخيلاً له من وجهة نظر طبقية أو فنية محددة ، تنكر عناصر أخرى وتجعلها ، بفعل المصالح الطبقة أو الفئوية التي تريد بناؤها وتقبلها داخل النسق العام لتشكلاتها . عندما تصبح الأيديولوجيا أحد الأجزاء الأساسية في عملية إعادة إنتاج العلاقات الاجتماعية ، وفي عملية إعادة الإنتاج الاجتماعية إجمالاً ، لأنها ترتبط بعلاقات الإنتاج ، ولأنها تسهم في إعادة إنتاج وضعية كل طرف طبقى أو فئوى ، وتكرس مكانته وفوقه في مجتمع ما . هكذا تبدو الأيديولوجيا مثلاً للملاقة الحالية الوهمية التي يقيمها الأفراد مع علاقاتهم الواقعية للموسومة بطرؤف حياتهم الحقيقية . إن الذى يفرز تلك العلاقات الوهمية هو الصراع الطبقي الذى تخوضه الطبقات في المجتمع ، والذي يتمس إليه هؤلاء الأفراد . وهذا صير مؤسسات معينة من الأجهزة الأيديولوجية للدولة^(٣) .

وهذه الأجهزة الأيديولوجية للدولة تضمن لها وظيفة إعادة إنتاج

والجسالية ، التي تتجلى في أشكال تصورات متعددة للعالم وللور الإنسان فيه ؛ وهذه التصورات وفيها يتلاقى / يتناقض الإنسان مع ذاته . يقول جراسى :

« تدعى الأيديولوجيا تصوراً للعالم ، يتجلى ضمنياً في الفن والقانون وفي النشاط الاقتصادي ، وفي جميع ظواهر الحياة الفردية والاجتماعية »^(٤) .

هذا المعنى تصبح الأيديولوجيا هي الميثس والوسمى والامتكس للممارس لمختلف العلاقات التي يقيمها الإنسان مع سائر الناس ، ومع الطبيعة . فكل سارك بشرى يعمل تصوراً للعالم ، ويتجسد في قيم ومعايير ومواقف تملن بالهيلة والمجتمع والوجود . إن الأيديولوجيا هي المصنوع الذى يوطر ويتبع و يفرز كلية الممارسات التاريخية للبشر ، سواء ظهرت هذه الممارسة في الأشكال الاقتصادية أو القانونية أو السياسية أو الفلسفية أو الجمالية أو الأدبية .. الخ .

ونظراً لكون الأيديولوجيا تصوراً للعالم ، فإنها تنزع - من حيث هي تعبير عن طبقة اجتماعية - إلى التجل في جميع مظاهر أو أنماط سلوك هذه الطبقة ، والتجسد في فلسفة ، وأخلاقية اعتقادية ، وحن مشترك ، وفلكلور ؛ وهي درجات أربع للأيديولوجيا . يقول جراسى :

« والفلسفة هي تصور للعالم ، يشمل الحياة الفكرية والأخلاقية بوصفها تسامياً واقعية وعملية محددة لطبقة اجتماعية ، منظور إليها لا في مصالحها الراهنة والمباشرة فحسب ، بل أيضاً في مطامعها وصبواتها البعيدة للمضى »^(٥) .

بهذا المنظور ، تبدو الفلسفة تسامياً واكتشافاً للمصالح التاريخية ، وتحمداً لمهام الطبيعة الاجتماعية ووظائفها ، ولعينا لشخصيتها وكيفيات سيطرتها وحيثيتها ، وأهداف هذه السيطرة وهذه الهيمنة . إنها والوحى الممكنة ، لها ، كما يقول جورج لوكلاف ، من حيث إن مفهوم الأخير بين الوعى الفكرى ويحمده بوصفه إمكانية فكرية تشمل الأفكار والفلسفة والتفكرات والتصورات التي يمكن أن تشكل وعيها ، أى العناصر الأكثر تقدماً ومستقبلية ، التي يمكن أن يفرزها موضوعها ذاتياً وضعها ومكانتها وعلاقتها الاجتماعية والإنسانية داخل خط إنتاج محدد ، ودخل تشكيلية اجتماعية في مرحلة تاريخية معينة .

إن الأيديولوجيا هي التي تعطي للفكرى للادية والاجتماعية شكلها ووجدتها ونماتها ، وتكفل لها الوعى الذاتى المستقل ، والتصور المؤلف للعالم الذى يمتن لها مهامها ، ويحدد لمام أهميتها دورها ومكانتها التاريخية . يقول جراسى :

« فقط عندما تصبح مجموعة اجتماعية متجانسة اجتماعياً على مستوى الأيديولوجيا يمكن القول إن كل الشروط الموضوعية متوافرة لتغيير للممارسة العملية وتمثيلها »^(٦) .

فذلك أن الأيديولوجيا تنظم الجماعى ، وتشكل الديلان الذى تتحرك

٥ - إن الأيديولوجيا تتحقق ماديا وحياتها في أيديولوجيات ملموسة، ذات خصوصية من نساجية الشكل والمضمون، والأيديولوجيات الدينية، والاقتصادية، والفلسفية، والاجتماعية، والأدبية، وتبدو ماديتها في مضمونها المنتجة داخل ظرفية تاريخية ومرحلة معينة من تطور المجتمع والصراع الطبقي أو الوطني على مختلف الأصعدة. كيف تبدو العلاقة بين الأدب بما هو واحد بنصوص الأيديولوجيا، والنص الكبير للأيديولوجيا بصفة عامة، وكيف تظهر وتتحقق وتتجلى علاقة شكل معين من الممارسة الأدبية هو الرواية بالأيديولوجيا؟

٣ - العلاقة: الأدب / الأيديولوجيا، أطروحتان متناظرتان وخطرتان

قدم الفكر للمثال حلًا يمكن تلخيصه في فكرتين أساسيتين هما:

— الأدب هو خلق وإبداع؛ وللموضوع الأدبي هو إبداع مطلق لا يتحدد إلا بخلافه؛ لذا يجب بحث الأدب على أساس الدورية، والمعرفة. ذلك بأن النص خلق ذات من طرف ذات وأعيه هي الكاتب؛ فهو جملة علاقات لغوية ذات دلالة. إن النص كتابة خروج التاريخ وتعارض العلاقات الاجتماعية وسيرورتها.

— الأدب هو ممارسة لا علاقة لها بالبنية الاجتماعية والطبقات والصراع الجماعي. إنه إبداع فردي، لا يرتبط بأية روابط مع المجموعات أو الفئات الاجتماعية، ولا يحمل أية فئات من أفكارها وأيديولوجياتها. فالتناقض من الذات وموضوعه إليها تؤكد ولا أيديولوجيته.

يظهر للادبي التاريخية تراجعت كلمة «خلق» بوصفها منهوما ميتافيزيقيا غير قادر على تحليل طبيعة الممارسة الأدبية، وإدراك العلاقات المعقدة التي تربط الأدب بالأيديولوجيا، ومن ثم بالعلاقات الاجتماعية وبنيتها، وتقدمت مقولة أخرى أو مفهوم آخر يهدف إلى تحديد الأدب بدقة علمية. إنه مفهوم «الإنتاج».

الأدب هو إنتاج أيديولوجي، يتولد في علاقته مع اللغة ويختلف أشكال استعملها؛ فهو إنتاج لا يوجد إلا بالعلاقة مع الأيديولوجيا ومع التاريخ، وتاريخ التشكيلات الاجتماعية، وتاريخ الإنتاج الأدبي، وتطور أدبيات وتقنياته الأساسية، ومصادره. ويحقق للركنية الربط بين الإنتاج الأدبي والأيديولوجيا، ومن ثم العلاقات الاجتماعية في مجملها، حدثت تلك الفضاة الذي يتوضع فيه الأدب، ولكنها من جهة أخرى أحدثت إنتاج التناقضات نفسها، المائلة، أصلا، لتسرب النزعة الميكانيكية اللاماتبية في تشكيلها والاقتصادي والإرادي.

النزعة الاقتصادية والأدب.

عرك هذه النزعة أطروحة تفيد أن العلاقة بين البنية التحتية والبنية فوقية هي علاقة انعكاس باعته، غير فاعل وإلى، والأدب بهذا المنظور يصبح شكلا أيديولوجيا، يعود بطريقة بسيطة وبسيطة إلى الأيديولوجيا؛ فالنصوص الأدبي وبشكل ليس إلا انعكاسا أيديولوجيا للموقع الطبقي للكاتب. إن النزعة الاقتصادية تلغي خصوصية

علاقات الإنتاج تحت مراقبة الأجهزة القسمة للدولة (إدارة، جيش، شرطة، قانون، مجنون...)، فالأدبي تشغل بالأيديولوجيا، في حين تشغل الثانية بالثقافة أو الفن.

وتهدف الأجهزة الأيديولوجية للدولة إلى تكيف الأفراد والطبقات سلميا عن طريق إنتاج الأيديولوجيا ونشرها وإفادتها؛ فالبنهاز للمدرس أو الإعلامي مثلا يظهر بوصفه جهازا خاصا ومستقلا نسبيا عن الدولة؛ أي أنه قائم في المجتمع للمنفق - على حد تصوير جرامشي -، ولكن وظيفته الأساسية هي وتشقة الأفراد بما تصورات وأفكار خاصة، تحيد ماديتها في مكانة هؤلاء الأفراد وعلاقتهم مع المجتمع، ومع العلاقات الإنتاجية السائدة فيه، ومصالحة أيديولوجيا الطبقة المسيطرة داخله. لذا فإن هذه الأجهزة تعد مكانا وقصبا للسباق بالنسبة للطبقات المتصارعة. ذلك أنه من أجل ضمان إعادة إنتاج العلاقات الاجتماعية والإنتاجية لابد أن تبسط الهيمنة على الأجهزة الأيديولوجية. إنها للكان والمكسب التي تنزق إلى تلكه والسيطرة عليه الطبقة السائدة، في صمليات صراعها مع الطبقات المضادة لها.

ولتخيصا - بناء على ما سبق - نستنتج الأطروحات الأساسية التالية بشأن الأيديولوجيا:

١ - إن دراسة الأيديولوجيا بشكل نظري تبقى ناقصة، ما لم تدرس في شكل من أشكالها الملموسة، داخل مجتمع عند تاريخي؛ ففي تلك اللحظة تظهر أيديولوجيات، لا أيديولوجيا واحدة، نتيجة لانقسام المجتمع إلى طبقات، وظهور تشكيلات أيديولوجية ملموسة ومعددة نتيجة لذلك.

٢ - إن البنية الأيديولوجية في كل تشكيلات اجتماعية محددة تتألف من سلسلة من الأيديولوجيات، بينها أيديولوجيا مسيطرة، تميز عن الطبقة المسيطرة وعلاقاتها الموضعية مع علاقاتها الخفية بشروط وجودها المادية للموسم، وظروف وجود أعضائها الطبقيين.

٣ - إن الأيديولوجيا المسيطرة تقوم بوظيفة الحفاظ على سلطة الطبقة المسيطرة؛ وهذا إعادة إنتاج العلاقات الإنتاجية اللازمة والضرورية لها؛ فوظيفتها مزجعية داخل الطبقة المسيطرة ومن أجل حلفائها، حيث تقوم بتكوين الدور والمكانة والوظيفة التاريخية على أساس تكوين مصالح الطبقة المسيطرة بوصفها ذات كونه أخلاقية وجمالية وفلسفية، وتبريرها والنضال في سبيل إنتاج العناصر الخارجية عنها والمناوئة لها فيها، سواء عن طريق احتلالها، أو عن طريق تنويه التناقضات وتدميرها بينها وبين أعضائها^(١٠).

٤ - إن الأيديولوجيا المسيطرة تقدم نفسها للطبقات المسيطر عليها بوصفها ذات كونه تحمّل للصحة العامة، وبين ثم تنفع هذه الطبقات إلى السير وفق مبادئها والدفاع عن والنظام الأخلاقي - السياسي - الفكري - الفلسفي السائد بوصفه نظاما للمجتمع بكل فئاته. هذا التنديم يتم في عدة اتجاهات؛ منها أن الأيديولوجيا المسيطرة تقدم نفسها بوصفها نسفا علميا كفا وقادرا على تفسير كل الظواهر وإيجاد أجوبة عنها... حتى الظواهر التي تطرح وجود الطبقة التي أرزقتها طرحا يتطلب إعادة النظر في وجودها نفسه؛ وهذا إما بتضييع السؤال أو تضييعه أو تحريفه، أو الانحراف باتجاهه ومزاجه.

الممارسة الأدبية أو تسكت عنها ، وتعمل محل الأيديولوجي الاقتصادي ، وتعمل الأدب الأيديولوجي ، فيبدو الأدب ممارسة أيديولوجية صرفة ، غير مشروطة بتناقضاتها ، ومن ثم يصعد من الفهم العلمي الذي يكشف علاقاته المقلدة والتناقض مع الأيديولوجيا ، ومن ثم مع الطبقات وصراعاتها والتاريخ والمجتمع^(١١) .

الزعة الإبداعية والأدب .

تري هذه الزعة الأدب بوصفه كلية تبعية شائعة ، تبدأ من الحقيقة ، وتنتهي إليها ، دون أن تعرف التناقض ، لا في بنيتها الداخلية ، ولا في آثارها الأيديولوجية ؛ فالكتاب هو سيد النص ، هو الذات التي تسيطر على موضوعها ، ولا تخضع في عملية ممارستها للكتابة لأية شروط خارجية اجتماعية أو أيديولوجية . الدورة إذن مقلدة . إن الأدب ينطلق من الحقيقة ليمد إنتاجها مرة ثانية بدون تناقض ولا مماثلة بين الذات والموضوع ، أو الشكل والمضمون .

٤ - الأدب إنتاج أيديولوجي وواقع مادي ، يتحدد بالمجموع التاريخي للممارسات الاجتماعية .

تجاوزا للمنحج المثالي ، ولهذين الزعيتين ، نؤكد ضرورة دراسة « الإنتاج الأدبي » في كل مستوياته ، بوصفه نالجا معقدا لتناقضات التاريخ والمراحل التي أنتج فيها . فالأدب ليس مضمونا أيديولوجيا له شكل أي جمالي ، أو بنية معنوية للأيديولوجيا المعاصرة ، أو نسخا لغويا يمد إنتاجها ، أو كتابة شائعة واضحة للزوجة الأيديولوجية للكتاب . إن الأدب والتاريخ والزمن والعلاقات الاجتماعية تشكل جيما وحدا متناقضة ديناميكية معقدة ، ذلك بأن علاقة الأدب للموضوعية بالأيديولوجيا تظهر في كونه خطابا أنتج تحت تأثيرها ، وفي كونه هو الآخر ينتج آثارا أيديولوجية ، لذا فالأيديولوجيا العامة تبدو مفسرة وخفية في النص الذي تكشفه القراءة ، وتكشف من ثم أيديولوجيته لصح صريحة .

صحيح أن الأدب ينتج أيديولوجيا . ولكن هذه هي أيديولوجيا تصوره ، أو ما يسمى « الأيديولوجيا الأدبية » ، ففي عملية النص ، أي تشكيل العمل الأدبي ، هناك ضرورة تحويل وتشكيل وتحويل وتشويه للمواد الأولية الأدبية التي وضعها تاريخ الأشكال الأدبية أمام الكاتب ، من فنيات الكتابة والمجاعات وأساليبها وطرقها ، كما أن الكاتب في لحظات كتابته لتصوره يجد أمامه تحيرته الحياتية بأبعادها النفسية والاجتماعية ، والأيديولوجية التي يتبنها ، ويعمل الأيديولوجيات القائمة في مجتمعه وعصره ، وأشكال انعكاساتها في ذهنه ، وفي أذهان الناس الذين يجا معهم :

« في هذا العمل لا يلعب للكاتب دور المبدع المطلق ، كما أنه لا يلعب في الوقت ذاته دور حامل عارض تتجلى فيه ومن خلاله قوة إلهام مهمة لفترة تاريخية ، أو لطبقة اجتماعية معينة ، لكنه حامل مادي قائم في مكان وسيت ، في شروط لم يتفهمها هو ، ولا يستطيع السيطرة عليها . وهو في هذه الشروط يقوم بإعادة تجربته وأيديولوجيته في شكل متميز يسمى العمل الأدبي »^(١٢) .

إن عملية الكتابة ، أو إنتاج التصور الأدبي ، يحكمها منطق خاص هو أنشبه بالفنون . الكتابة هي عملية تحويل للغة وتشكيلها ، أي نقلها من وضع المادة البدائية إلى وضع تنظم فيه من جديد داخل نص أدبي ، ينتج شكلا جديدا ونوعا جديدا من الدلالات . والأدب يشبه بعماد ورشة أوبريتز في تحول موادها وتقنياته ليتج - حصيلة لتجربته وعمله ويصه - نتاجا أصلا ، فكما يحول ويركب الموسيقى الميوليات والأناغم ، وكما يمزج الرسام الألوان والظلال ، يقوم الكاتب بتحويل اللغة ويدخل في سياق « عملية إعادة إنتاج للمعنى واللغة » . بهذا المنظور يعد الأدب إعادة إنتاج ذات خصوصية للأيديولوجيا ، وليس إنتاجا لها ؛ لأنها موجودة قبله ، ولأنه أحد خطبائها . ويدعو الأدب كونه « عامل » في « ورشة » إنتاج « النصوص » ، يراكم تجربة الأجيال السابقة في فكره وبين يديه ، ويطلق منها نمو آفاق جديدة .

تقوم الكتابة الأدبية ويعمل أشكالها بتنظيم الأيديولوجيا ووضعها في شكل جليد هو النص الأدبي . وهذا الأخير يعد « أيديولوجيا أدبية » ، تحشي على رجلها ، وتتجول في الأسواق ، وتقيم علاقات اجتماعية ، وتمارس الحب والقتل والصراع ... الخ .

إن كشف العلاقة الأدب/الأيديولوجيا وفهمها - إذن - متعلق أساسا ببيعة هذه العلاقة وفق ثلاث أموريات ، هي :

١ - النص الأدبي هو كتابة تنظم الأيديولوجيا و « تبنها » ، أي تعطيها بنية وشكلا ينتج دلالات جديدة ومعتمدة ، تختلف في كل نص ، وتبدو جديدة أصيلة ، بحيث إن كل نص يعمل بتجربته الخاصة ودلالاته المتميزة ، أي شكله ومضمونه .

٢ - يقوم النص الأدبي بتحويل الأيديولوجيا وتصويرها ، الأمر الذي يسمح باكتشافها وإعادة تكوينها بوصفها أيديولوجيا عامة ، قائمة في عصر أو مجتمع معين . إن النص ينفيح كتابته وصره ، ويعمل واضحا ما يخفيه من انعكاسات فكرية وروى ، عندنا تصبح الأيديولوجيا التي يعملها صريحة في قولها ، يرهم أن وجودها في النص وجود مضمير وخفي في الثواب واللبسة وأشكال وصور وملاحم .. لا حصر لها .

٣ - يتضمن العمل الأدبي عناصر معرفة للواقع ، فهو انعكاس عارف ، ، ويثقل في جمالي لطواره وأصغاصه وعلاقاته وأحاسيسه وخفياته . إن هذه المعرفة تختلف من المعرفة العلمية بالمفهوم الدقيق للكلمة ، نظرا لاختلاف اقتراب العلم والأدب من الواقع ، وطريقة تمثيلها له .

على هذا الأساس ، يمكن - الآن - دراسة الأيديولوجيات الأدبية التي ينتجها شكل خاص من الأدب هو الرواية وتمثيلها ، فما معنى العلاقة : الأيديولوجيا/الرواية ؟

• - الرواية : نظرات سوسيولوجية .

يرى التحليل السوسيولوجي في الرواية شكلا أدبيا أنتجته البورجوازية الأوربية خلال صعودها الثوري ، فقد امتاز صعود الطبقة البورجوازية ، وانتصار خط الإنتاج الرأسمالي في التشكيلات الاجتماعية الأوربية ، بانتقال الفرد من مرحلة واضحة لفرد ملموسة كالإقطاع ، والكنيسة ، وعلاقات القنانة الاجتماعية ، إلى

بالنسبة لإنجاز يتطلب الأدب الروائي الصحيح كتابة تفصل عبر صورها الجزئية والتشكلات والصور والتشخيصات الحقيقية للطابع النموذجية في الأوضاع النموذجية ، على أساس تجسيد التجمعات العامة النموذجية التي تحكم عارسات الناس وأركان نشاطهم في أوضاع اجتماعية تاريخية نموذجية . فعلمية التصديق هذه أو النمذجة تستطيع حقا تقديم العناصر الأساسية للمرحلة التاريخية التي يعيشها هؤلاء الناس ، وطبيعة القوى الاجتماعية وحركة صراعاتها في المجتمع .

وقد أكد « إنجاز » في معرض حديثه عن مؤلفات الكتانية الاشتراكية « هاركنس » ، التي كتبت روايات واقعية حول المعاملات والطبقة العاملة الإنجليزية ، أن الشخصيات يجب أن تكون نمطية نموذجية ، وفردية — ذات خصوصية في آن واحد . قد يبدو هذا تناقضا في الظاهر ، ولكن الفهم الصحيح للعلاقة التي يطررها « إنجاز » ، أي النموذجي /الخصوصي ، يهدف إلى معرفة ما إذا كانت المؤلفات رسمت بشكل وفي العلاقات الواقعية بين الناس ، وكيف خدمت الأرقام الموضوعية والمتفق عليها اجتماعيا حول طبيعة هذه العلاقات ، أي كنهية تبينها للرؤية المشاعة والمبسطة في المجتمع من هذه العلاقات . إن المهمة تقتضي إذن تشويه الأيديولوجيا وإعادتها بوصفها مرحلة فنية وجالية يقوم بها الروائي . ويهدم الأيديولوجيا « المنتشرة والملازمة وسط الناس وفي أفعالهم ويجهم بهم معرفة القوى الكائنة في بنية العلاقات الإنتاجية والاجتماعية والمصالح المتصارعة في المجتمع ، التي تعمل غالبا في ذهن الفرد بدون وعي منه ، وتقوده أحيانا إلى أعمال وممارسات لا يعبها .

ويقوم « لينين » — في مقالاته عن الروائي والكاتب الروسي ليون تولستوي — بتقديم عناصر سوسيولوجية للأدب والرواية . فإطلاقا من الكتابات التي تركها تولستوي في شكل نصوص أدبية وروايات ، يهدف لينين إلى إظهار التناقضات في حركة إبداع تولستوي للمجتمع الفلاحي الروسي وأروبا القيصريّة قبل ثورة ١٩٠٥ ؛ وهذا يبين أن مؤلفات هذا الكاتب هي :

« مكان تجمع أيديولوجيات طبقات اجتماعية متصارعة ، أو عناصر أيديولوجيات هذه الطبقات » .

ويقوم لينين بتنظيم اقترابه من النتاج الروائي والأمم تولستوي في مراحل منهجية هي :

— الوضعية التاريخية لمؤلفات تولستوي ؛ وتقضي القيام بيفسح السياق التاريخي — الاجتماعي الذي تكون فيه الكاتب بوصفه رواية ؛ فمن طريق بناء المرحلة التاريخية التي حدثت نشاط هذا الكاتب وعامسته يستطيع المرء نزاع الأرقام السائد حول تولستوي ومؤلفاته بوصفه رجلا أسطوريا — فارق تاريخي ، لا يرتبط بأية ظروف محددة تاريخيا . إن تعميم الحقبة التي نشط فيها الأدب في الظهور الفني كتعب أهمية قصوى ، نظرا لأنها تكشف في النهاية الواقع التاريخي الذي أعاد بناء هذا الكاتب ، وطبيعة السمات والظواهر العامة التي أدارت حركة المجتمع خلاله ، ومن رواة الطبقات الاجتماعية المتصارعة فيه .

يقول لينين :

« إن تولستوي إلى يعود بصورة رئيسية إلى الحقبة الواقعة بين ١٨٦١ و ١٩٠٤ ، قد جسد في مؤلفاته ،

مواجهة قوى مجرمة ، صمنية ، متشعبة ، كالعلاقات الاجتماعية الرأسمالية ، والسلمة ، والقيم الاستهلاكية ، ويجمل العلاقات الاجتماعية المعقدة والمتشعبة وغير المفهومة ، التي تربطه بالنظام السائد .

داعل هذا السياق الاجتماعي — التاريخي وجد الإنسان نفسه يواجه قوى مجرمة ، من المحال أن تولد من الصدام معها معارك قابلة للتصوير الخيالي ، كما أن الواقع البؤس — الخيال الذي يقرب حياة الفرد والطبقة الاجتماعية ، هو واقع غث ومتنوع وهابط ومتنوع ، يصعب معه تطور الطابع الإنساني والروحي والشعري ، نظرا لسيادة القيم التبادلية ، وتحول الفرد إلى سلمة ، وتبجير القيم والفن والجمال والعلاقات الإنسانية . إن التسلي والسمو الشعري للإنسان قد سقط تحت هدلي وسائل الإنتاج التي تملكها فردا الطبقة البورجوازية ، وغت لا مقفولة التقسيم الرأسمالي للعمل والعلاقات الاجتماعية وظاهرا وباشكال تجلياتها . إن هذا التقسيم يعني انقسام الشخصية الإنسانية إلى عالم داخلي وعالم خارجي ؛ فهو يهدم تلك الوحدة الجذائية للرابطة العنصرية بوصفها مضموفا وشكلا لوحدة الفرد والمجتمع ، ويجعل شكل التعبير عن هذه الوحدة المعسدة في الشعر الملحمي — المغموري مرحلة نشاط الإنسان الحر المستقل السائد ، أو رحلة للطفولة والبطولة البشرية ، التي وجدت شكلها في اللوحمة الشعرية وكفاح المجتمع المجرى المرشد للفرد والمجاعة والطبقة .

إن تحول روح الإنسان والفرد من التعبير الشعري للمحمي الحماسي القروس من نفسها ، إلى تتر منتعت بصور الشخصيات الإنسانية في كتابها وصراها وسقوطها وتدهورها ، أدى إلى خلق شكل أدبي جديد هو الرواية بوصفها ملحمة جديدة للبورجوازية^(١٢) .

قامت الدراسات التطبيقية للمؤلفات الأدبية منظرين كثيرين إلى تنمية أفكار حول المسار السوسيوتاريخي للرواية ، والظروف والشروط الاجتماعية التي أعطتها شكلها . وهكذا كانت مهمة الروائي في نظر الروائيين فيلدينج ويلزك هي « تأريخ الحياة الخاصة » ، على أساس الصدق في تصوير السمات الأساسية والحماسة في المجتمع البورجوازي ، وتجاوز رداة الحياة اليومية الاجتماعية للبورجوازية ووضعها ووضعا ، بصور الشخصيات النموذجية ، وتسلط الأضواء على المواقف التي تمر عبر التناقضات الفردية والاجتماعية والروحية وبتر وعضوان . وإذا كان يلزك يفتي أن يكون « سكريتر المجتمع الفرنسي » فإن شهادة ف . إنجلز عنه تؤكد أنه نجح في مهمته فنيا وجاليا :

« في الكوميديا الإنسانية .. يعطينا يلزك التاريخ الواقعي الأكثر روعة للمجتمع الفرنسي ، خصوصا للمجتمع والعالم البرسي ، فهو يجمع كل الأضواء على المجتمع الفرنسي ، حيث استطعت أن أعلم — حتى فيما يتعلق بالجزئيات الاقتصادية (مثل إعادة توزيع الملكية الواقعية والشخصية بحد الثروة) — أكثر من أي كاتب لو كتب للمؤرخين والاقتصاديين والإحصائيين المحترفين في مجموعهم^(١٣) .

بما هو فنان ومفكر وواظ ، يبروز مدهش سمات الأصالة التاريخية التي تميز الثورة الروسية الأولى بأكملها ، بما فيها من قوة وضعف^(١٤) .

— تناقضات تولستوي بوصفه كاتباً وروائياً ، التي يمكن توكيدها وتبينها من طريق دراسة التناقضات الداخلية مؤلفاته ، والعلاقات الجدلية ضمنية التي تحكمها ، نظراً لأن مادتها ، الواقع التاريخي ، مادة مفعمة بالتناقضات . العكس الذي قام به هذا الكاتب هو عكس لحقية تاريخية متناقضة ، الأمر الذي دفع لينين إلى إحصاء التناقضات وترقيعها ، وتحديد مكانها هر جيمس مؤلفاته . يقول « كلود بريغوتس » معللاً على نقد لينين لتولستوي :

« ماعهر مهم بالنسبة للينين (في معرض نقده لتولستوي) هو كون المؤلف الأبي يمكن مظاهر معينة أساسية للعمليات التي تجري في الواقع ، ويحاول التلميح فيه »^(١٥) .

وثأسيساً على هاتين المرحلتين التبيينيتين المهمتين ، وانطلاقاً منها ، يصل الناقد أو الباحث لعلالة الرواية بالواقع والأيدولوجيا ، إلى فهم مؤلفات أي كاتب وتقرعها بالنظر إلى عصره وعلاقاته بالواقع التاريخي وتناقضاته ، والأيدولوجيات القائمة في ذلك الواقع ، وطريقة حكمه لها ، وبيان الموقف وإيجاد النقدي الذي يحمله إلى القراء حول المجتمع والظواهر الأساسية القائمة فيه .

ويخلص « ج . ميشال باليس » للتلقي اللينيني في تدخلاته حول مسائل الإنتاج الأدبي والفقني في المقدمة التي كتبها لأعمال لينين « حول الأدب والفن » :

« كيف تسامح لينين حول أدب ما قبل الثورة الروسية ؟ وما التقديرات التي قدمها بشأن قوة النقد الاجتماعي القائمة فيها ؟ ومن الكتاب والأدباء الذين مثلوا في مؤلفاتهم التعبير الكافي عن تناقضات المجتمع الروسي ؟ »^(١٦) .

إن ربط مؤلفات تولستوي مع حركة النقد السياسي والأيدولوجي التي أدارت الممارسات الثقافية للإنتاجات الروسية ، تبدو في منظور لينين تحليلاً لموقع أدب هذا الكاتب في إطار الحركة العامة لنضال البروليتاريا الروسية والفلاحين والمثقفين الثوريين والديمقراطيين ضد الاستغلال الإقطاعي والامتداد الرأسمالي ، كما أن منطق الربط بين الإنتاج الأدبي والروائي للمجتمع والأيدولوجيا تضع عنصراً مهماً منها أساساً ، هو علاقة الأدب بما هو تمييز جازل — أيدولوجي بالتناقضات والصراعات الاجتماعية والوطنية التي تحدث في المجتمعات ، ومدى بلورة الأدب والرواية على عكس هذه التناقضات وإعادة إنتاجها ، الذي يؤكد ارتباط الأدب بكلية العلاقات الاجتماعية وتمككاتها وظواهرها .

ومن جهة أخرى يؤكد جان بيريود — وهو يحاول تحليل إسهامات المنظر الماركسي الإطال « أنطونيو جراسي » في قضايا الأدب والفن وأشكالها من رواية ومسرح .. الخ — أن هذا المفكر قدم أراءه في سياق موحد ، هو كتاباته عن السياسة والبنيات الفوقية ومشكلة الثورة ، فلا يمكن فصلها عن خطط تفكيره ، ومضامينه ، وإطاره

النظري الذي تديره ويجوهر عليه مسائل الثورة بمفهوم فلسفة الممارسة التطبيقية . فمثلاً دراسة للمسرح الإطال « براتندلو » ولتقائد الإطالين ، نشطتها منهجية تهدف إلى كشف مواقف هؤلاء الكتاب من الأوان النضال الثقافي ، التي عرّفها للمجتمع الإطالين ، وتحديد رؤيتهم للكون وأيدولوجياهم ، وتحاول بحث مدى ارتباط هذه المواقف وتلك الرؤى بالقاعدة الاجتماعية — الطبقة الفلاحية الإطالية . ما جيم جراسي في الكتابات المسرحية لبراتندلو ، لا ينفك عند الدراسات النظرية للنصوص في حد ذاتها ، بل موقعها وموقع كتابتها في إطار المشروع السياسي العام الذي يجم جراسي : تحقيق الربط العضوي في « كتلة تاريخية » للقاعدة الفلاحية للجانب الإطال مع الطليعة البروليتارية للشمال الإطال المصنع بواسطة المثقفين . فالإنتاج الثقافي والأدبي في أشكاله المتنوعة يلبس دوره ووظيفته كأنه « أسمت » بوجوده ولحم الطبقات الثورية وبربطها عضفها وأيدولوجيا تحقيق مهمة تاريخية هي الثورة . إن جراسي يبنى تحليلاته للأدب وأشكاله وعلاقاته بالمجتمع والأيدولوجيا بوصفها إشكالية تقتضي تكوين نظرية للمثقفين والبنيات السياسية والأيدولوجية ، بعيداً عن الضيق « والاقتصادي » الذي يمد في نظره « إفا غنيا » بالمعنى الرديء للكلمة ، وقريباً من أطروحة الاستقلال النسي للأدب والفن عن الاقتصاد ، نظراً لوجود المثقفين واستأنهم بوصفهم واسطة فاعلة ودينامكية بين الوعي والطبقات الاجتماعية ، تحكم الوعي الاجتماعي والطبقي وتلحم الطبقات معه^(١٧) .

ومن الناحية المنهجية يحدد جراسي سمات النقد العلمي لمؤلفات الأدبية في أشكالها كافة ، انطلاقاً من دراسته للناقد الإطال « دوسلتاكس » يقول :

« نقد دوسلتاكس هو نقد مناضل ، لا يتم بطريقة باردة ، جمالية ، فهو نقد مرحلة من مراحل النضال الثقافية ، من التضارعات بين تصورات الحياة المتعارضة لتحليل المضمون ومعايير « بنيت » والمؤلفات ، أي الانسجامية المتطرفة والتاريخية الراهنة لكثرة المشاهد المقدمة بطريقة فنية ، كل هذا مربوط بذلك النضال الثقافي »^(١٨) .

فالنشاط النقدي يجب أن يكون ذا طابع ثقافي ، أي عليه أن يقوم بعملية نقد مختلف الاتجاهات والتصورات في الحياة التي تروج بين القراء والباحثين ، ويحلل طبيعة نجاحها أو إخفاقها لمجموع ، ولدى الناس والناشرين وأجهزة الدولة الثقافية والأيدولوجية وأسباب ذلك ، بهدف الوصول إلى معرفة الطابع أو الاتجاه الذي ترميه الدولة ، ومن وراءها الطبقة أو الكتلة التاريخية المسيطرة ، وترصد إعطاهم للأدب وللمجلد أنواع الثقافة .

أما جورج لوكاش ، المنظر المغتري ، فإنه يأخذ التقاليد المنهجية نفسها ليعاود تكوين سوسيولوجية ماركسية للأدب والرواية ، تستوعب العلاقات المعقدة بين الأدب والرواية والأيدولوجيا والمجتمع . فالتنجز الذي يستعمله لوكاش في دراسته للأدباء يتكبد حل أطروحة مركزية هي : أن أي مؤلف أدبي أوروبي لا يظهر من العلم ، بل تفرزه ظروف تاريخية — سوسيولوجية ملموسة ، فلا بد إذن لفهم هذا العمل من دراسة الحقبة التاريخية التي شكلت السياق

الرومانسية ، والحروب من الواقع إلى عوالم شعرية ملكوتية حيوانية ، بدون رؤية إمكانية تجاوز التناقضات الغامضة ، نتيجة لعدم ظهور البروليتاريا بوصفها قوة مسئلة سياسيا واقتصاديا واجتماعيا وأيديولوجيا ، تلك مشروعا جعلها للمجتمع البشري .

إن الأول الأيديولوجي للبرجوازية ، ويدخل الطبقة العاملة إلى غلبة للسرح الاجتماعي - السياسي الذي تجسد في الحرب الأهلية الفرنسية ١٨٤٨ ، وكمونة باريس ١٨٧١ ، وارتفاع حدة النقد السياسي - الأيديولوجي بظهور الماركسية والفوضوية ، والجمال - الأدبي بظهور المدرسة الطبيعية والواقعية التقلية في الرواية (إميل زولا في روايته « جرمينال » مثلا) ، تمييزا عن وجود قوى بدلية وثورية متاضلة ضد الانحطاط البرجوازي للحياة الإنسانية والعلاقات الاجتماعية ، وفتح الأدب وروادته تحت تأثير قيم التجارة والسلمة ، والتجديد للنسق لكل أشكال الحياة وطرأها في المجتمع الرأسمالي . إن سيطرة البروليتاريا وانتصارها في ثورة أكتوبر - السوفياتية أدت إلى ظهور الواقعية الاشتراكية في الرواية والأدب ، تمييزا عن للمجتمع الاشتراكي الجديد المتجاوز للتناقضات الحادة والتناحرة بين البشر والفرق والمجتمع ، وإعادة تكوين الروح للحمة الجديدة ، للوحدة للفرد والجماعة والمجتمع (أعمال مكسيم جوركي وشولوخوف . . مثلا)^(٣٧) .

وتأسيسا على هذه الأفكار التي تقترب من الرواية سوسيوولوجيا ، وتدرس العلاقة : الرواية / الأيديولوجيا في ارتباطها الموضوعي بظهور المجتمعات وأشكال العلاقات الاجتماعية والطبقة السائدة والغالمة فيها ، تبقى هذه العلاقة ناقصة التحليل إذا لم نحلل داخليا . إن النص الروائي يرتبط بالنص الكبير للأيديولوجيا وأشكال العلاقات الإنسانية والاجتماعية في بنته الداخلية ؛ وحده هذا يستطيع مُصنِّع التحليل الخارجى لهذه العلاقة من التحليل الداخلي لها . إذن لابد من تحليل لغوي - دلالي لهذا الشكل الأدبي : الرواية .

٦ - الرواية : محاولة تحليل لغوي - دلالي .

٦ -١ : الرواية تتلخ صلبة حتمك / تلمير / تشكيل .

إذا كان التحليل السوسيوولوجي يرى الرواية ويعرّفها في السياق التاريخي السوسيوولوجي لإنتاجها ، فإن التحليل اللغوي - الدلالي يحاول دراسة مسار إنتاج الروائي للرواية ولحظاته ووضعه . أما وتبدو الرواية عارسة لغوية موجهة وفلت ذات دلالات ، فهي عارسة في « أدال » ، أي اللغة ؛ وإعادة صياغة ذات خصوصية لها ، يمكن أن تتجزئ وفق لحظاظ مختلفة من الكتابات ، من كتابة واقعية إلى كتابة رومانسية ، إلى خيالية فتنازع . . الخ .

إن اختيار نمط كتابة معينة له دلالات . يقول رولان بارت : « إن الشكل الذي يختاره الكاتب ، أو « الكتابة » التي يختارها ترتبط وتتناسب مع اختياره للجو والمسلر والموقع الاجتماعي الذي يريد مخاطبته وحديثه ولغته »^(٣٨) .

فلمام للغة « الألية » ، الألية والشكلية ، التي وضعها تاريخخ الأدب ونتاجه وأشكاله أممه ، وبقيّة الوسائل والتقنيات الجمالية

التاريخي لإنتاجها بما هو نص ، وفهم العلاقات الاجتماعية التي عالجها ، والتي سادت في تلك الحقبة^(٣٩) . إن الإنتاج الأدبي والأيدولوجي جزء لا يتجزأ من العملية الإنتاجية الاجتماعية الكلية ؛ ونظرا لكونه كذلك فإن السؤال عن مضمون المؤلفات الأدبية الذي يعنى اللحظة المركزية في التحليل السوسيوولوجي للإنتاج الأدبي يهدف إلى تحديد شبكة القوى الاجتماعية والطبقات التي تلججها الشخصيات الروائية والقصصية ، والعلاقات الاجتماعية التي تلتها .

يقول أمير ألكسندر في مقدمة الطبعة العربية لكتاب جورج لوكتاش « دراسات في الواقعية الأوربية » :

« إن المنهج الذي يطبقه جورج لوكتاش في دراسة تروستري بسيط للغاية ؛ إنه يشتمل في البديلة على امتحان يجربه بحرص للأساس الاجتماعية الحقيقية التي قام عليها وجود تروستري ، والقوى الاجتماعية الحقيقية التي تطورت تحت تأثيرها الشخصية الإنسانية والألية لهذا الموقف . ثم يقدم المنصير الثاني وهو سؤال ، ماذا تقدم أعمال تروستري ؟ ما هو مضمونها الأروبي والمثل الحقيقية ؟ ثم كيف ناضل الكاتب أخيرا حتى يجد التعبير اللازم من هذه المضامين في صياغاته للأشكال الجمالية التي أبدعها ؟ »^(٤٠) .

ويستعمل لوكتاش للقيام بهذا التحليل النظرية الماركسية في دراسة المجموع ، أي المادة التاريخية ، مفصلا عناصرها الناجية ، مع تحليل المضمون والشكل الأدبي على أساس تخليق تاريخي لتطور الشكل الروائي ويصمّل الأشكال الأدبية الأخرى ، ضمن سياقات تاريخية - سوسيوولوجية محددة .

إن مسار الرواية وتطورها بما هي شكل أدبي ، يمكن تحفيها على أساس التناقضات بين ولادة البرجوازية وقومها وسيلتها ، ولادة الرواية وتطورها وقومها بوصفها ملحمة جديدة للمصر الرأسمالي . . فمن نضال كبار الروائيين أمثال « رابليه » و« سرفانتس » ضد الاستبداد القروسي الذي صاحب صعود البرجوازية وفيها وتصويراتها ، وتجسد في شكل « الواقعية الفتنائية » ، إلى مرحلة اقتحام الواقع روائيا ، وتفصيل السرد ، وإغناء الطابع الفنتازي الغريب للأحداث والشخصيات ، وتخليق تصوير الحياة البروية الاجتماعية وتناقضاتها وآلامها ، الذي تزامن مع التراكم الرأسمالي البدائي وسيادة البرجوازية اقتصاديا وظهرها في شخصيات وقوى اجتماعية واقتصادية نشطة ، كرابيل العمل ومطوري الإنتاج في روايات بلزاك وفلوريير وتروستري وغيرهم ، بوصفها روايات مكافئة من أجل تبرير الحياة الجديدة والقيم الفردية ، برغم مصلحتها من احتياج على تدمير الحياة الإنسانية وغزائرها ، وانتهاء الأوهام البطولية للأيدولوجيا البرجوازية بما هي أيدولوجية طبقية عامة ، لا تمبر في الممارسة العملية سوى من مصالح الطبقة الوسطى ورواها . إن انتهاء هذه الأوهام البطولية للبرجوازية أيدولوجيا - كما يبر ماركس - أدّى إلى ظهور التناقضات الإنسانية والاجتماعية وتناقضها ، ولادة الرد الأدبي والجمالي الذي تجسد في النزعة

- من حيث الطابع ، إما نظرية أو تطبيقية .
- من حيث الخطاب ، إما علمية أو أيديولوجية أو معرفية .
- من حيث النوع ، بوصفها نصوصاً أدبية خيالية .

إن وجود هذا الجهد الأدبي الضروري لكل تشكيل روائي ، ولكل تمهيد للمشروع الأدبي الذي يريدته الكتاب ، يعني أن عناصر الدلالات التي تنتج من توليف انسجمية المضمون أدلى يريده خطابه وتحقيقه ، قائمة قبليا في نصوص الآخرين^(٢٤) . قبالة هذا التراث والمخزون ، وأمام هذه المادة الاجتماعية ونصف المصنعة ، ما ردود فعل الكاتب ؟ إن طريقة تلقى الكاتب لهذه النصوص ، وخطه هضمه لها ، هي التي تحدد عملية بنائه وتشكيله لنصه الروائي ، وبجهد في صياغة « تعبير » عن الواقع العميق في حقيقته العينية ، لأجل تحقيق مزية ظاهرة وتوجيهه عبر وبوجه حية محكمة ومنطقية ، وغير نشر « حكاية خيالية » وطوبا^(٢٥) .

وتتم هذه العملية للمرسومة الشاملة للنمط والتملك والتدمير والشكل والتصور الروائي في سياق عام ، هو الذي يعطى للإنتاج الأدبي طابعه وتخصيصاته ومبرراته ، بوصفه إجابة اجتماعية عامة عن مشكلات ومشكلات طرحها المجتمع والتاريخ . فالأدب والرواية كلمة أو خطاب أيديولوجي ... اجتماعي ملتزم بمشكلة عامة للحركة والتأثير في المجتمع ومن أجله . وهو بوصفه كذلك ، أي خطابا اجتماعيا ورسالة أيديولوجية ، ينتج في شكله ومضمونه إلى متلق أو مخاطب اجتماعي هو الجمهور القاري :

« ككل كلمة ، يعد المؤلف الأض متجدراً في سياله بطريقة موضوعية : بوصفه إجابة اجتماعية عامة عن مجموعة مشكلات وتوابعها ، ما ، وبوصفه موجهاً إلى خطاب اجتماعي ممنوع^(٢٦) .

٦ - : النصوير الأيديولوجي وإنتاج النصوص/ النص الروائي .

إذا كان صحيحاً أن الأدب في حلف أشكاله هو أحد الحقول المهمة للأيديولوجيا وعملها ، نظراً لكونه يحول اللغة وشكل انشاقاً جديدة وأصلية منها ، فإن اللغة بما هي مادة للأدب ، هي المكان الذي يستطيع كل واحد فيه تقديم نفسه ، والتعبير عن ذاته ، وتمثيل أدواره ، واختراع صور من نفسه وعن الآخرين وعن العالم الذي يحيا فيه . ويؤرخ أن للممارسة الأدبية والكتابة هي ممارسة فردية ، تنمك إبداعية الكاتب وسباسبه وأصالة طريقت في عكسه العالم ويعبر عنه وتحسبه جاليا ، فإن الأدب في النهاية عصلة نشاط اجتماعي معقد . يقول « لوسيان جرولمان » إن الأدب نتاج المجموعات الاجتماعية ، وإن الخلق الأساسي لكل أشكال الإنتاج والخلق الأدبي هو المجموعات والفئات والطبقات الاجتماعية ، فتجربة فرد واحد صغيرة جدا ، وأصغر من أن تستطيع إنتاج بنية جالية ، أدبية أو ذهنية حادة . إن هذه الأخيرة ظاهرة اجتماعية وليست ظاهرة فردية ؛ فال تجربة الفردية قصيرة وعطوذة ، بحيث لا تستطيع خلق بنية ذهنية تكون نتيجة وعصلة للتشاقق القرون والجماعات والخلق عليه ، الذي يقوم به عدد لا يئس من الأفراد ، يعيشون في وضعيات متماثلة ،

والأدبية وإمطاط الكتابات ، ينتج الكتاب شكلا وكتابة معينة تحلده وتبينه وعوقه الاجتماعي وموقفه الفكري ؛ فسنما ينتج إلهاما أدبيا وجاليا مينا ويلزم به ، فإنه يتخذ موقفا ضمتا ، ويصيح طرفا في حركة تأثير أيديولوجية في المجتمع ومن أجله . إن تنوع الإبداعات والكتابات هو وضع موضوعي خارج عنه ، ومن ذاته ، فكل هذه الإمكانيات القائمة ، المفضلة عنه ، التي لا يتحكم فيها وفي عمليات تكوينها ، فدفعه للتأثير .

إن استلهام الكتاب الجزائريين (محمد ديب مثلا) لكتابات بلزاك الواقعية ، وعدم استلهامهم لكتابة كتاتبة الروائي الأمريكي وليام فوكنر ، أمر له دلالة على مستوى الموقف أو للسلر الاجتماعي الذي يريدهون لكتابتهم ، في ظرفية معينة من تطور الأدب والثقافة والمجتمع الجزائري . داخل هذا الوضع السلكي للموسر ، وعلاقات إنتاج « النصوص » هذه ، تظهر الرواية بمثابة الإعداد والتوليف والتشكيل الذي تدبره مبادئه وطرق متفق عليها عبر تطور الفن الروائي لمتصين تشكيلين هما :

- موضوعات أدبية ، كالشخصيات والنصائص والعقد والأجولات والأوصاف ... الخ .
- مؤثرات وأجواء ؛ كالتخييلات والذوائف والمثيرات والتشبهات والتشبهات ... الخ .

وفي عملية إنتاج « النص الروائي » نجد لحظتين متمميتين ديالكتيكيا ، هما :

١ - لحظة تلك ، يقوم بها الكاتب لحد شكلية وموضوعية ومفهومية ، قائمة على نحو قبل ، ومترابكة عبر التاريخ الأدبي ، كالمثاق الأدبية ، والمذاهب الجمالية ، والتشبهات الفنية ، وطرق الكتابات وإمطاطها ، والتشكيل الأدبي الروائي .

إن هذه اللحظة تدفع الكاتب لاستثمار هذه لحد الفاعلة قبله ، عن طريق ممارسة اختيارات شكلية وموضوعية عليها ، كأن ينتشر طريقة معينة ، أو نوعا أدبيا مينا ، أو موضوعا محيدا ، أو مضمونا ، ويبقى بذلك نظاما جاليا وفنيا نصوصيا ، يقول به وفيه كلمته .

٢ - لحظة تعبير ، تشوب/تشكل ، يقوم فيها الكاتب بتدمير المواد الأدبية والتراث الجمالي الإبداعي الذي فلكه وتشوبها ؛ ومن شخاها وعناصره الفلكية بشكل ويبقى نظاما مينا ، يؤدي إلى إحداث تغييرات أيديولوجية عن طريق التشكيل الروائي . وهذه التغييرات والتحويلات تكشف للموقف الأيديولوجي للروائي ، سواء كان هذا الموقف واعيا أو لا واعيا . إذن لممارسة أيديولوجية الكاتب لاستنسى إلا بمهارة وفعله ، وممارسة الروائية للموسم .

خلال عملية السرد الروائي التي يقوم بها الكاتب ترتبط كيفية القول بمضمونه ، فالتشكيل ليس دعاء للمضمون ، والمضمون ليس ما يملأ الشكل ؛ فذلك أن ديالكتيك العملية كلها ناتجة من أن وضعية الروائي في ممارسة الكتابة الروائية يقوم بمواجهة نصوص الكتاب الآخرين ، ثم يعطى لإنتاج نصه أو نصوصه ؛ فمن خلال الممارسة يجد الكاتب نفسه أمام نصوص الآخرين المكتوبة في النوع الأدبي نفسه ، أو في الكتابات الأخرى المتخلفة والبناء والتشكيل :

- من حيث الزمن ، بوصفها نصوصا قديمة تراثية ، أو جليلة معاصرة .

شيء «صنع وكَوَّن ؟ من يعطيه حقيقة ؟ إن السؤال التقديري يجب أن يتناول بالبادء «للخدمة» ، والوسائل التي «صنعتها» (٣٧) .

تأخذ الرواية الواقع المفكر فيه ، الذي مر على الوعي والإدراك ، ونخلته «الأيديولوجيا» ، وتتكون في شكل نظام وضعية واحدة متسقة . إن هذا الجهد الذي يقوم به الكاتب يرتبط بالبطيخة الأيديولوجية للفن . ذلك بأن النظام الذي يكونه المؤلف ليس انعكاسا لنظام أو لنسق واقعي ، بل انعكاسا لانعكاس هو الأيديولوجيا ، ولكن في مسار غاية في التقيد .

ويعد الأدب انعكاسا يشمل تحويل انعكاسات أيديولوجية عن الواقع وتغييرها ، وإضافة تركيبها وتشكيلها . وهذا للذي تصيح الرواية ، وهي أحد أشكال الأدب ، انعكاس الانعكاس ، نظرا لأن الواقع يتمكس في الأيديولوجيا ، والأيديولوجيا تتصوّر وتصبح حوادث ووسائل وأشخاصا ووجوها في نظام وبنية وخطاب أيديولوجي — أي هو الرواية .

ومن طريق التصوير الأدبي تصبح الأيديولوجية سرية ومعمورة «تخفى على رجليها» ، غير واضحة وخفية في الغفون والتلثا ، والوجود والسمات والتميمات ؛ تبدو ضمنية وغير واضحة . إن الأيديولوجيا الأدبية تنضح الأيديولوجيا العامة وتشر إليها في أي مؤلف أدبي أو روائي كفيما كان نوعه (٣٨) .

ويقترح مالميري — لقراءة أي رواية قراءة علمية تستطيع التوصل إلى تكوين «المخفي» ، الأيديولوجية لها — جدول قراءة ، يمتحن الرواية ويفحص عنصريها السري والتميمية :

— يجب أن يجمع جدول القراءة هذا كل المعلومات الممكنة ، والمعروف الخاصة ، التي يجملها الناقد أو الباحث من الحقبة التاريخية التي كتبت فيها الرواية أو عالجها ، لاسيا التاريخ الأيديولوجي لها .

وصياغة أخرى ، يجب تكوين الحقبة التاريخية الأيديولوجية التي كتبت فيها وعنها الرواية موضوع الدراسة .

— تكوين مشكلة الرواية أو «السؤال الكبير» لها ، انطلاقا من جوابها نفسه — لها راء المؤلف أو الرواية يرتبط بها لم يره في روايته نفسها . إن الهدف من هذا هو معرفة الأسباب التي تجعل من الرواية جوابا أيديولوجيا عن سؤال أو مشكلة لم تطرح بطريقة واضحة وعامة ، ولكنها موجودة وخفية في ثنايا الرواية على شكل الأيديولوجيا للصورة .

ومعرفة مشكلة الرواية أو سؤالها الكبير الأساسي تتطلب إعادة تركيب الضيق والمخفي في الرواية ، وتبيان نوع النقاش الذي يجري . وهذا وحده يقود إلى معرفة «ضرورة» النص الروائي .

٦- ٣ : مشكلة الرواية وطرق تكويها .

يمكن إنتاج السؤال الخاص ، أو مشكلة أي مؤلف روائي ، بطريقتين :

أ- معرفة الاختلال البنوي الداخلي للمؤلف الروائي في عملية التصوير ، فمن طريق التجميع والتصوير تتغير الأيديولوجيا ، ويروح الكاتب ببقيته /كله ، وتتوصل الانعكاسات الأيديولوجية العامة

أي يكونون مجموعة اجتماعية ، تعيش وبأسلوب مكثف ، جلمن المشكلات ، وتنطلق في البحث عن حل ذي دلالة (٣٩) .

إن فكرة — أطروحة جولدمان صحيحة بالقياس إلى كون الإنتاج الأدبي والروائي إنتاجا اجتماعيا ، نظرا لأن الكاتب يتصلك/يحول مواد اجتماعية — جامعية ، كاللغة والنفذات الجمالية والمواد الشكلية والصور والأفكار الضمنية المرزعة عبر التراث الأدبي .. الخ . كل رواية تشير إلى للنسق ، وإلى شبكة الارتباطات بينه وبين نتاجه والوسط الاجتماعي الأصل ، الذي كان الرحم الذي ولد منه ؛ فكل عمل تخيل — خيالي يرتبط موضوعيا بقاعدة اجتماعية معها لزنس من أكمة وليس من ثياب . يقول جولدمان :

«إن هناك علاقة بين الإبداع الأدبي والواقع الاجتماعي — التاريخي والحيل الأدبي القوى جدا» (٤٠) .

وعلمية التملك هذه التي يقوم بها الكاتب تطرح سؤالاً أساسيا ووجوديا ، الإجابة عنه هي كشف تدخل الأيديولوجيا وعملها وتأثيرها في الرواية . السؤال هو :

مبذا هدم/ضوء الروائي ؟ ومبذا بني/شكّل الروائي بالمواد الاجتماعية — الأدبية التي استعملها ؟ وبصيغة أخرى : ما التتميمات/التشكيلات التي أحدثها الروائي في اللغة/المواد الاجتماعية الأدبية التي استعملها في إنتاج روايته ؟

في إنتاج الرواية يقوم الكاتب بعملية أساسية هي «التتميل الأدبي» ، ويكون مؤلفه على مستويين : مستوى علاقته مع الواقع الأدبي (الوقائع والأحداث والموضوعات والوجود الروائي) ، ومستوى الواقع الاجتماعي المكسوس أيديولوجيا . يقول ب . مالميري :

«إن المؤلف الروائي يتحدد ويتفصل بوصفه نتاجا على مستويين : مستوى الوقائع (الحكاية) وللوضوعات (الوجود والشخصيات) الذي يكون نظاما ، أو بالأحرى وهم نظام ؛ ومستوى آخر هو كون المؤلف متمفصلا بالعلاقة مع الواقع الذي يتفصل عنه ، نظرا لأن هذا الواقع ليس الواقع الطبيعي للمعنى والتجريب ، بل ذلك الواقع الموضوع «للخدمة» ، حيث يعيش الناس (الذين يكتبون والذين يقرأون) ويؤمنون . هذا الواقع هو أيديولوجيتهم» (٤١) .

وتعبا لهذا يقوم الكاتب بتجديد بيان أيديولوجي وبيان روائي واجمع بينهما . وفي هذا الجمع تتم ولادة الأيديولوجيا التصويرية ، بحيث ينسجم للتصوير الأدبي — الروائي مع الأيديولوجيا ويتناحلان إلى درجة يصعب معها فصلهما . إن التقيد العلمي أو للدراسة التحليلية هي التي تستطيع القيام بهذا الفصل ، عن طريق وضع «مشود» يستطيع إنتاج النص انطلاقا من مجموع مكوناته الأيديولوجية والسريّة . ذلك بأن التقيد بالنسبة لمالميري يهدف إلى طرح السؤال الآتي :

«ما خط الضرورة الذي يحكم المؤلف ؟ من أي

العلمة ، ومعرفة مدى وحدتها وتكثفها معها على أسس أنها « تشتغل » وتعمل وتسير بالأطروحات والرموز والصور والآليات نفسها ، برغم اختلاطها من حيث الشكل والمغزى والتنوع وأسلوب الإنتاج وطريقة الوضوح (٣٣) .

٦ - : « الرواية بما هي خطبة تهدف إلى تحقيق وظيفة تطبيقية - اجتماعية

ككل إنتاج لغوي - دلالي ، نجد الرواية معناتها وجدواها في مسار تبليغ وتوصيل يتكون من طرفين على الأقل . في عملية التبليغ الروائي والأدبي بصفة عامة ، هناك مؤلف يشكل ويصنع كلمة/رسالة ، ويوجهها/يرسلها إلى طرف ثان هو الجمهور/القراء ، والتناجح التجاري والجمالي لما يعد دليلا على وصول الكلمة/الرسالة وبإرضاء المهدف ، أي القراء .

إن التبليغ هو وسيلة الرواية لتحقيق وظيفتها الاجتماعية للموسومة . يؤكد جان بول سارتر وظيفة التبادل في شبكة الإنتاج الأدبي ، ويصير عليها فكر نظريته في التزام الأدب ، فلذا كانت الرواية تستخدم الكلمات فلاجل تبليغ شيء ما عن الواقع ولأجل تكميله ، أي تحويله وتفسيره في خلية التحليل .

صعبا ، نجيب الرواية عن حاجيات اجتماعية - إيديولوجية لجمهور قارئ عديد اجتماعيا وثقافيا . فالكاتب يترجم إنتاج كلمة ، تمتد موضوع تبادل - خطابي موجه أساسا إلى القارئ ، ويصير على أساس تنظيم عناصر سردية تصويرية بواسطة كلمة موجهة إلى الطرف الثنائي في عملية التبليغ ، أي للقارئ . وهذا الأخير يريد مع المؤلف بمصداقية تفهم ومساعدة عن طريق القراءة ، ويستطيع باستجابته للتوتر والتوجه الجانبي في النص/الرسالة إنتاج خطبة الروائي التي تتحكم ضمنا في المؤلف .

إذن ما الوظيفة الاجتماعية التطبيقية للممارسة اللغوية الدلالية الروائية ؟

لغة ولها ن :

رأي لوسيان جولدمان

تبدل أطروحات لوسيان جولدمان في مقالته « سوسيولوجية الأدب : التنظيم ومشكلات المنتج (٣٤) » متعلقة أساسا بالوظائف الأدبية العظيمة فحسب ، أو قسم الإبداع الأدبي ، فهي وحدها تشكل ميدان الدراسة الإبداعية . ذلك أن « ميوزن الأدب » - حله لا ترتبط جوهريا بالحياة الاجتماعية على مستوى الفصوص ، أي أن السوسيولوجيا الأدبية « البنيوية الجنينية » لا تهتم بمضمون قطاع الحياة الاجتماعية ومضمون الأدب بوصفه شكلا للعلاقة الجهرية بينها . فالوظيفة الأساسية للإبداع ولوظائف الفن هي إعطاء المجموع الاجتماعي - التي ترسل نتوجع إليها - عن طريق بنيتها الضمنية إدراكا يتكاثف حياتيا . إن الوظيفة الأكثر أهمية للفن هي أنه يأن بالملك التآلف على المستوى الجمالي ، ذلك التآلف وتلك الوحدة التي لا يعيدها الناس في حياتهم اليومية ، أو بالأحرى مكتوبة فهم ، فلماذا تكاثر تشكل الأحلام والمخيلاني والخيال - على المستوى الفردي - وسيلة أو طريقا

إلى نظم إيديولوجي أدبي معصور . وفي خلال عملية السرد والتصوير الروائي حله لا تصمد الإيديولوجيا العامة ، بل تتغير وتقبل وتتكون من جديد في أشكال تنهية تطرح ضمن ميدان الإيديولوجيا . إن مشكلة المؤلف موجودة داخله ، الأمر الذي يتطلب تكوين بنيتة ، أي عناصره المشتقة عبر التصوير والأحداث والقصائل ونحوها . لكن تكوين بنيتة المؤلف لا بد أن يكون له معنى ، وللفن الوحيد للمؤلف هو موقعه ضمن التاريخ الإيديولوجي الذي يؤثر الكاتب ، ويحدد شروط إنتاجه للنصوص الروائية والأدبية ، فهي خط تسلسل الأسئلة والإشكاليات التي طرحها التطور الاجتماعي والإيديولوجي التاريخي يمكن فهم المؤلف ، أي رؤية ضروريته . ولا يعني هذا إقصاء التاريخ بالنص ، هكذا احتباطا ، بل رؤية التوزيع بما هو واقع أساسي للنص ، هي التي تمنحه دلالة ومعنى وسوقا ودورا ووظيفة ضرورية (٣٥) .

ويظهر هذا الاختلال أيضا بين « صلب الكاتب الظاهري المعلن » ومؤلفه المُنجز المنتج والمُنتج ، من خلال كشف التناقض بين المشروع الأول للنص الروائي (كما جاء على لسان الكاتب) الذي يمكن قراءته في المقدمات والمواش والتقصير الأخرى له غير الصورة روائيا أو أفكاره حول الموضوع ، وطريقة عرضه ، وأسلوبه . . . وبين عمله المنجز ، أي ضله التصويري ، ونتيجة البهائي للكمال ، وبواضحه الصورة المجسمة ، ورموزه الحية المتحركة في ثيابا نصه . وقد كشف ج . كولوش هذا الاختلال في إنتاج الروائي الفرنسي بلزاك ، الذي كان كاتوليكا - ملكيا في أفكاره وإيديولوجيته العامة ، ولكن مؤلفاته ونصوصه الثمينة تظهر واقعية وفندرة على معرفة الواقع وعكسه بصدق ، بل بعلمية ، كما جاء في شهادة إنجاز السائفة الذكر عنه . إن للكاتب مظهره الموضوعي الخاص الذي يحكمها ، والذي ينفصل عن إرادة الكاتب وفاته .

ب - طريقة تقتضي تحليل الرواية في علاقاتها مع روايات ونصوص أدبية أخرى ، أنتجت في الحقبة التاريخية نفسها ، والسابق أو للآثار الأيديولوجية ن :

- حرفة الروايات نفسها إلى زمن إنتاج روايات واحد ، متآلف من الناحية السوسيولوجية - التاريخية ، بحيث تندرج تلك الروايات كلها في نظام تاريخي - مرحلي ، وتُحلب زمنيًا في حقبة/عقب معينة ؛ الأمر الذي يمنحها طابع الحقب الروائية الواحدة من الناحية الزمنية والتاريخية .

- علاقة الرواية/الروايات بتخصصات وخطابات إيديولوجية لا تصويرية ، كالفلسفات والتكتيكات التاريخية والتفسيرات والحظب السياسية والمواقف الإيديولوجية وأشكال الإنتاج الثقافي والإيديولوجي الاجتماعي ، التي ينتجها مفكرون آخرون في مؤسسات وأجهزة ثقافية أخرى ، كالمجاذ الإيديولوجي السياسي (الأحزاب والجمعيات السياسية) ، أو المجاذ الإيديولوجي للفردوس (الجمعيات ومراكز البحث العلمي والإنتاج الإيديولوجي من فلسفة ومعلم فكرية والمجاهدات ثقافية . . الخ) .

ويعد ربط هذه العلاقات ، يمكن تقديم تباينات النصوص الروائية وتبعيتها وتبنيها مع هذه الخطابات الإيديولوجية اللا تصويرية

لتبليغ خطيته/ كلمته عن الواقع . ومهما كانت قيمة ما يقوله وتبرهاته وأهداف خطيته (من تحرير القارئ ، إلى التبادل ، إلى المعرفة ، إلى الكتابة من أجل الذات أو ضدها أو ضد الآخرين أو معهم ، ضد المجتمع أو للحفاظ عليه) ، فإن هذا لا يثير شيئاً من أن الرواية خطاب أيديولوجي ، وكلمة مبنية بواد عناصر سرية منظمة وموجهة ومؤطرة في سياق حاجات اجتماعية ، ومضمرات معينة ، فرضها المجتمع وأوضاعه وعطلاته الأيديولوجية تحديداً .

هل تكون وظيفة الأعمال الأدبية والرواية جزءاً من تلك العمل الشامل الذي يسميه جرامشي « الإصلاح الثقافي - الأخلاقي » ، الذي يعد مهمة الكتاب ، وهم أحد العناصر المكونة لثقافت المثقفين ، أي تلك الوظيفة التي تلعب الروايات والكتب إلى نقد تصورات الحياة السائدة في ظرفية تاريخية محددة من تطور المجتمعات ، ونقد الأيديولوجيات السائدة ومشافيتها ، من أجل تكوين مجموعات بشرية موحدة الوعي و« متلاحمة » الأيديولوجيا ، لتشكل « كتلة تاريخية » جديدة ، تتطلع إلى تغيير الواقع بكل مستواه ، بما فيها تصورات الحياة والأيديولوجيات (٣٧) .

إن بحث ظاهرة نشوء « الرواية الوطنية » وتكوينها ووظيفتها في السياق التاريخي الأيديولوجي للمجتمع الجزائري ، بوصفها حالة نموذجية لصراع تصوريين أيديولوجيين متناقضين يهودان إلى كنهين تاريخيين تطورتا في وضع استعماري محدد ، يستطيع اختيار العلاقة : الأيديولوجيا/الأدب والرواية ، بوصفها نتاجاً اجتماعياً في نهاية التحليل ، في وضع ملموس ودخل تحليل ملموس .

للحصول على الشيء (أو متبوعه) ، الذي لم يستطع الفرد أن يحصل عليه أو يمتلكه في الواقع (٣٨) .

لكن جعل وظيفة « خلق التألف » التي يقوم بها المؤلف الأدبي الأساس الواقعي لإشباع القارئ أو للمجموعة الاجتماعية ، وجعل الإشباع الوظيفي الرئيسية في الوظائف الاجتماعية للأدب والفن ومؤلفاتها ، هو اختزال للوظيفة الاجتماعية - التطبيقية لها إلى الوظيفة الجمالية .

الوظيفة الاجتماعية المؤقتة للأدب أكبر تأثيراً ، وأكثر فعالية من وظيفة تحقيق التألف للوعي التجريبي في كون خيالي مؤتلف . فترابط الممارسة الأدبية والرواية باللغة يجعلها تقدم موضوعاً يدور أيديولوجي ، ويحب من حاجات اجتماعية ، والإ كيف نضرب لجمع الروايات البوليسية التجارية ، والأدب السائد التافه ذا الخصائص الفنية والجمالية المايعة ؟ إن استجابة القراء للروايات المايعة نفاً تؤكد أن هذا النوع له وظيفة اجتماعية تتحدى الإطار الضيق لوظيفة الإشباع والجمال .

الرائي الثاني

يحبب الرواية عن حاجات أيديولوجية معينة لجمهور محدد اجتماعياً وتاريخياً . وطابع الجواب الذي تلبسه الرواية يظهر في شكل خطية ، موجهة إلى الآخر ، إلى القارئ .

فالروائي يأخذ الكلمة بشكل واضح (على شكل راء مثلاً) أو يوهنها أنه أعطها آخرين (الشخصيات الروائية) بوصفها وسيلة

إحالات ومواشي

- (٤) نعم بگرامشي ، في : جان مارك بوبل ، فكر بگرامشي السياسي ، ترجمة ج . طرابي ، دار الطليعة ، بيروت ٧٥ ص ١٨٧ .
- (٥) نفسه ، ص ١٨١ .
- (٦) Gramsci Dans Le Texte, S.S. Paris 75, p. 133-134.
- (٧) نعم لوريس كترير ، في : Saad Karam, Theoria et Politique: Louis Althusser, Fayard, Paris 74, p.198.

- (١) د. فيصل دراج ، الأدب والأيديولوجيا . في مجلة الطريق . ج . ٥ ، أكتوبر لبنان ، ص ٥١ .
- (٢) Christine Cockman, Sur La relation Littéraire et idéologique; in La Nouvelle Critique, No Spécial, "Littérature et Idéologies", Colloque Clazy II, No 29 bis, Avril 1978, Paris, p.9.
- (٣) انظر دراج : Marc Ringel, L'Idéologie Althusserienne, E.S. Paris 66.

- (٢١) جورج لوكانش ، دراسات في الواقعية الأدبية . ترجمة أمبريسكتلر ، القاهرة
للصيرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ص ١٥ .
- (٢٢) جورج لوكانش ، الرواية كملحمة بورتوجالية ، المرجع السابق ، ص ٢٥ .
- (٢٣) Roland Barthes, L' Ecriture degre Z chapitre 3, L' ecriture du roman. Le Seuil, Paris 64.
- (٢٤) H. Gourdon, L. Robert F. Henry Iercherie, *Roman Colonial et Ideologie Coloniale en Algerie*.
- (٢٥) *Revue Algerienne* Vol XI. No 1. Mars 1974, Alger, p. 22.
- (٢٦) Pierre Macherey, *Pour une theorie de la production Literaire*, Maspero, Paris 1966, p. 265.
- (٢٧) H. Gourdon ..., Op. cit., p.28
- (٢٨) Lucien Goldmann, *Marxisme et Sciences Humaines*, Idesca, Gallimard, Paris 70, p.27.
- (٢٩) نفسه ، ص ١٧ .
- (٣٠) F. Macherey, *Pour une Theorie...*, p.179
- (٣١) نفسه .
- (٣٢) -H. Gourdon, Op. cit., p. 24-25
- (٣٣) -P. Macherey, *Pour une Theorie...*, p. 112-3.
- (٣٤) -H. Gourdon, Op. cit., p. 26.
- (٣٥) -In L. Gourdon. *Marxisme et S. Humaines*.
- (٣٦) "Le sujet de La creation Culturelle" مقال
-Gramsci dans *Le Texte*, p. 428-9.
- (٣٧) Louis Althusser, *Idologie et Appareils ideologiques d'Etat*, in: *La Pensée*. No 151. Mai - Juin. Paris 1970.
- (٣٨) Franco Venturi, *L'Ecriture et Les Textes*, Collection Proff- lousca. E.S.Paris, 77 p. 53-54.
- (٣٩) محمد مكروب ، الأدب والثن في رعبات ف. إينجلز. مجلة الطريق ، لمرجع السابق المشار إليه .
- (٤٠) فيصل فراج . المرجع نفسه ، ص . ٥٥ .
- (٤١) جورج لوكانش ، الرواية كملحمة بورتوجالية ، ترجمة جورج طرايبيش ، دار الطليعة ، بيروت ٧٩ ، ص ١٥ - ١١ .
- (٤٢) نص لفرديك إينجلز في :
G. Lukacs, *Œuvres de Moscou*, E. Socialca. Paris, 74 p. 285 - 286.
- (٤٣) لينين ، مقالات حول تولستوي ، دار التمام . موسكو ٧٤ ، ص ٤ .
- (٤٤) Claude Provost, *Litterature, Politique, Ideologie*, E.S. Paris 73 p.152.
- (٤٥) Lenin, *Sur L' art et La Litterature*. 3 Tomes, Presentation J. Michel Palmier. Collection 10-18, Paris 1975.
- (٤٦) Jean Thibaudon, *Premieres notes sur les Ecrit de Prison de Gramsci*, Pour placer la litterature dans la theorie Marxiste. in: *Dialectique No special "Gramsci"*. No 4-5. Mars 1974, Paris, p.58-82
- (٤٧) Gramsci dans in tertio. Op Cit. 9 p. 640
- (٤٨) جورج لوكانش ، الفرواية التاريخية ، ترجمة صالح جواد الكاظم ، وزارة الثقافة والتراث ، بغداد ٧٨ ، ص ١١-١٢ .

أيديولوجيا المصالحة في "فتديل أم هاشم" و"موسم الهجرة إلى الشمال"

عصام بن س

ليس في نيتنا هنا أن نتعرض نقاشاً - على أي مستوى - حول تعريف مصطلح «الأيديولوجيا». ذلك أن المصطلح تتماوره تعريفات لا تكاد تقع تحت حصر، تختلف اختلافات واسعة، باختلاف الحقب التاريخية التي تعاملت معه، وباختلاف الفلسفات التي يبدأ منها هذا التعامل، ومن ثم - يمكن القول - باختلاف وجهات النظر إلى المصطلح، والسياق الذي يرد له الدخول فيه^(١).

غير أن التعامل مع المصطلح في بحث علمي يقتضى، كما تقتضى الأمانة العلمية نفسها، أن يكشف الباحث عن تصوره لحدود هذا المصطلح، حتى يكون القارئ على بينة - بصرف النظر عن الاتفاق أو الاختلاف - من أبعاد هذا المصطلح في هذا البحث.

وما أشرنا إليه - آنفاً - حول الخلافات التي في النظر إلى مصطلح «الأيديولوجيا» هو الذي يبعث لنا، ويفرض علينا في الوقت نفسه، أن نختار من بين هذه التعريفات ما نرتاح إليه، أو ما نشعر أنه يفي بحاجتنا ويحجب عن أكبر عدد من الأسئلة المطروحة علينا.

وسوف نستخدم المصطلح هنا إشارة إلى نظام من الأفكار التصورية يكمن خلف السلوك الاجتماعي أو الثقافي (الديني، أو الأدبي، أو الفني، أو الفكري، أو السياسي... الخ) ليوجهه، ويحدد مساره، وطبيعته، وهذه في الحاضر والمستقبل معا. الأمر الذي يبعث الحديث من: أيديولوجيا سياسية، أو أيديولوجيا اجتماعية، أو أيديولوجيا تسكن أعمق الأدب والفن.

وإذا كان موضوعنا هنا أحد الطابع - بالدرجة الأولى - فلأيد من الإشارة - بذابة - إلى أن الأدب الجيد - باتفاق، أو يكاد - لا يخلو أبداً من الأيديولوجيا - بل المعنى الذي أشرنا إليه - مبرقة في كل عمل، أو مجموعة من الأعمال؛ يشير إليها الكاتب صراحة أو ضمناً، ويثبها وأحياناً أو غير واضح، بل إن دلالتها في العمل - أو الأعمال - يمكن أن تستشف سلباً أو إيجاباً؛ بمعنى أن «الحضور» و«الغياب»، كلاهما دال على الأيديولوجيا في الأدب. وفي الأحوال كلها نستطيع أن نضع أيدينا على «أيديولوجيا الكاتب» من خلال اختياره لموضوعه، أو القضية - أو القضايا - التي يطرحها، ووجهة نظره فيها... الخ.

ولأن الموضوع أحد فلباد أن نؤكد - مرة أخرى - حل أن القارئ/الناقد - أو حتى القارئ العادي - لا ينتظر أن يصارحه الكاتب - مباشرة، وبأيديولوجيته، لكن الكاتب يثبها في ثنايا العمل على مستوياته كلها؛ ففي الرواية، مثلاً، وهي موضوعنا هنا، لا نستطيع أن نضع أيدينا على أيديولوجيا الكاتب إلا بتعليل للحدث، وللشخصيات، وعلاقاتها، وأفكارها... الخ، لننتهي إلى «دلالة هذا العالم» الذي يعيش في الرواية، وإلى دلالة «الصراع الأيديولوجي» في هذا العالم.

والحضور - الذي نجد أنفسنا فيه؛ إذ ندير أنظارنا فيها حولنا؛ في الإطار الحضاري - الذي نعيش فيه، و«الإطار الحضاري» الذي

ولعل من أكثر القضايا المطروحة على مساحة الحياة والأدب معا في حياتنا، قضية «التقدم»، أو بالأحرى قضية الخروج من «الآن

يعيش فيه الآخرون ، وبخاصة في للمجمعات الأوربية المتقدمة^(٢) ، فتجسد « هو » حضارية وعلينا أن نتجاوزها لتلحق بركب العصر الذي نعيش فيه . وهي قضية طرحها الحياة أولا ، حين فوجئ « الناس » بالحالة الفرنسية وما تحمل من وسائل القوة والعلم المتقدمة التي تبين لهم فيها كم يتفاد المالك بل العشاقون - أصحاب السلطة في المنطقة في ذلك الحين - وأسلحتهم أمام الأوربيين « والكفرة »^(٣) وأسلحتهم المتقدمة ! بل كم يتفاد لسلوك أولئك في الحكم والحياة أمام أسلوب الفرنسيين في الحكم والحياة !

غير أن خروج الحملة الفرنسية بعد فترة قصيرة - لا تزيد على ثلاث سنوات - لذهب ، أو كاد ، أثرها على حياة الناس اليومية بخاصة ، لكنها لغت - بقوة - عمدا على ، الذي لا يلبث أن تورث حكم مصر ، وسعى إلى تحديث جيشها ، ومن ثم حياتها . وكان من آثار هذه اللغة الرحلة التي قطعها رعاة الطوطي إلى باريس وعاد منها سنة ١٨٣٥ .

ومن رعاة الطوطي بدأ الفكر بطرح القضية بالقوة نفسها التي طرحها بها الحياة . ومن يومها لم يتوقف هذا الطرح في إلحاح وتواصل^(٤) ليستقطب المواقف الثلاثة المحتملة في مثل هذه القضية : إما التسليم الكامل لأوربا ، وتقليد سلوكها ، ومتجانسها العلمية ، والتخلص من كل ما يظل الحركة الحرة - وراء أوربا - في الظريق إلى التقدم .

ولما أرفض الكمال لهذا النمط الحضاري ، لأن السير وراءه سوف يدلنا إلى التخل عن قيمنا وتقاليدنا ، وديننا بخاصة ، بوصفها حضارة قامت بعد صراع مير بين الدين والعلم ، انتهى إلى هزيمة الأول ، ونحن قوم لسنا على استعداد - في سبيل التقدم - أن نتخل عن ديننا ومبادئنا !

— أما الموقف الثالث - الذي كتب له الانحصار ، حتى الآن - فهو النظر الهادي في هذا النمط الحضاري ، وتأمّل متابعاته ، ووسائله ، وأهدافه ، في سبيل فهمه ، واستيعاب الصالح منه ، دون أن يغيب في كل لحظة - الحس النقدي المطلق من العيلة الدينية الإسلامية ، بخاصة ، أو من أيديولوجيات فكرية أخرى ، أمثال^(٥) .



والقضية - بطبيعتها - ذات مستويين من الصراعات ، متصلين ضرورية . أما المستوى الأول فهو مستوى اللقاء - مواجهة - مع هذه الحضارة في أرضها ، وه الصدمة الحضارية - الناتجة من هذا اللقاء ، ثم التأثير الذي يمارسه النمط الحضاري الجديد على الذات للمواجهة ؛ ليكون هذا اللقاء - المواجهة ليس مواجهة للنمط الحضاري الجديد وحده ، أي له الآخر - وحده ، بل - أيضا - له الذات ؛ بوصفها حاملة لسمات نمط حضاري مخالف ومتخلف . وتكون النتيجة - دائما - محاولة « للتوافق » مع النمط الحضاري الجديد ، للتعجيل عن طريق عمليات إحلال وتبديل وإزاحة مستمرة ، تنتهي بالذات بالفردية . هذه المرة - إلى التغيير ، إن قليلا أو كثيرا ، للتخلص من « الاغتراب » الذي تجذ الذات نفسها فيه في مواجهة نمط حضاري مخالف ، لكنه مقدم .

غير أن هذا المستوى نفسه يعمل للذات مواجهة أخرى مع نفسها ، ليس بوصفها حاملة لسمات النمط الحضاري المتخلف ، بل بوصفها

— هذه المرة — حاملة لسمات النمط الحضاري الوافد ، المتقدم . فتاريخ هذا النمط الحضاري المتقدم - على المستوى الجماعي — مواجهات دائمة ، لم تكن مواجهات شريفة الأهداف أو الوسائل من الجانب المتقدم ؛ بل يجعل الواقع أيضا صراعا ما يزال عتدا حول الصالح - من جانب النمط المتقدم - وهو صراع مصير للنمط الحضاري المتخلف ؛ والواقع يشير - بقوة — إلى استمرار هذا الصراع في المستقبل أيضا . ومن ثم تقع الذات المتقدمة - بجلورها - إلى النمط الحضاري للمتخلف ، والتي تغيرت بفعل النمط الحضاري المتقدم ، في مآزق مصيري ، تسال معه نفسها : كيف تقبل الولاء - حضاريا - لمن يسعى إلى تدعيم « الجماعة الحضارية » التي تسعى بجلورها إليها ؟ وكيف يمكن تحقيق « الذات الحضارية » بالانحياز بنفسها التي يلجأ إليها « الآخر » في سبيل عاقلة تقدم وجماعتك الحضارية ؟ ! تكان الذات تبشر - أمام نفسها - أنها استسلمت لعدو وقبلت شروطه !

والإجابة الخلق - دائما - تكون نوعا من « المصالحة » مع واقع هذا النمط الحضاري الجديد ، أو حتى نوعا من « الحلم » أو « الأمل » في أن يتغير أحدهما ، ليتفاد بدلا من المواجهة .

أما المستوى الثاني من المواجهة ، فهو مواجهة جديدة تقع بين « الذات » - التي تغيرت ، وتتسنى ، حضاريا ، إلى « الآخر » - والجماعة الحضارية التي تنتمي إليها ، حين تعود « الذات » - بعد رحلة التغيير - إلى جماعتها ، وتحتك بها ، فساه حاولت تغييرها ، أو لم تحاول . ومرة ثالثة تواجه « الذات » نفسها في صراع جديد مع « الغربة الحضارية » التي صارت فيها ، وقد أصبحت لا تنتمي ، حضاريا ، إلى نمط « الجماعة » التي تعيش بينها ، وعدم القدرة على تغييرها تغييراً فوريا ، أو حتى ملموساً ، إذا سمحت إلى هذا التغيير ؛ إنه « الاغتراب » من جديد الذي تجذ الذات نفسها فيه ، داخل جماعتها الأصلية هذه المرة .

والخلق - دائما ، حتى الآن ، أيضا - يكمن في محاولة « التوافق » الذي لا يأتي إلا عن طريق « المصالحة » مع قيم « الجماعة » ، أو مع بعض قيمها ، على الأقل ، لضمان الارتياح إلى صدر الانتباه ، وفي الوقت نفسه لضمان الاستمرارية في محاولة تغيير الجماعة ، إذا كانت الذات تسعى إلى تغييرها .



وفي إطار هذه القضية ، قضية « الاحتكاك الحضاري » بالفرب والمتقدم « في الرواية العربية » ستقف هنا عند روايتين تبرزان هذين المستويين من الصراع والمصالحة ، هما روايتي : « فتيل أم هاشم » ليعلى حتى^(٦) ، و « موسم الهجرة إلى الشمال » للكاتب السوداني الطيب صالح^(٧) .

١ - ١

تبدأ رواية يحيى حتى من البداية ؛ من هجرة جدّه الشيخ وجب عبد الله - شاباً - إلى القاهرة ، وارتباطه - ككل سكان القرى المصرية - بأهل البيت ، والسيدة زينب ، « أم هاشم » ، منهم بخاصة ؛ فاختر أقرب المساكن لمسجدها مسكنه ولا لاسره .

وما أجدى في علاجها لطفه ولا طب زملاته أوحى طب أساتذة كلية الطب الذين استشارهم إسماعيل ! فغرب الرجل من البيت ، من نفسه ، ومن حيوان أبيه وأمه التي تلومه في كل نظرة . ولقام في « بنسبون » وخصيص تلكه مدينة بونتيانية ، تتقاضاه لكل شيء كمناء ، حتى التحية يلقبها عليها ! فكان يرب من المعاملة إلى الشارع ، الذي ينتهي به — دائماً ، ودون أن يدري — إلى ميدان السيلة زينب ، ليرى — من جديد — كيف استطاع هذا الشعب — المصري — أن يحافظ على طبيعته وميزاته ، يرغم ثقل الحوادث وتغير الحكاميين ! فاطمأنت نفسه « وهو يشعر أن تحت قلبيه أرضاً صلبة » ليس أمامه جوع من أشخاص فرادى ، بل شعب يربطه رباط واحد — هو نزع من الإيمان ، ثمرة معصاة الزمان ، والنفس الطويل على ناره » . (ص ٥٧ - ٥٨) .

هالعو — أخيراً — يجد إجابة السؤال الذي حتره طويلاً : لماذا خلب ، هو الذي تعلم حتى اجتاحت أساتذته علمه ومهارته ، وواقته الزملاء والأساتذة على علاجه لفاطمة وجروءه على الاستمرار فيه ؟ إن فاطمة لم تكن تؤمن به ، إلخا إيمانها ببركة « أم هاشم » وكرمها وبها . ودخل القمام مطاطي ، الرأس ، وسأل الشيخ دوديरी شيئا من زيت القنديل ، ثم دخل البيت وفي يده الزجاجة ليبدأ العلاج من جديد ، على خطلة جديلة ، فقامها العلم يسنده الإيمان ؛ فتحققت الشفاء لفاطمة ، ثم ماتت من بعدها .

١ - ٢

الباب الذي يكتنأ أن تلج منه إلى شخصية إسماعيل رجب عبد الله هو جلوه القروية والبيئية الدينية — الشعبية التي ولد وترى فيها من جهة ، ثم تربيته الدينية التي عمقتها في نفسه هذه البيئة نفسها . ومن هذا كله تشكلت ملاعجه ومولوكه وبأزماته أيضاً ؛ فقد تلقت فخراس تأثيرها على نفسه طوال حياته بلا انقطاع ، تقريباً :

.. ولكن الشيخ رجب سلمه يقبل مغفم بالأمانة إلى المدارس الأموية ، وعندئذ أمانته تربيته الدينية وأصله القروي ، فسرعان ما امتاز بالأدب والاذنآن وتوقير معلميه ، مع حشمة وكبر صبر . إن حرم الشائق من فنته النظافة . وهو فوق ذلك أكثر رجولة وأقوم لساناً وأفصح بلفظاً من زملائه (المذللين) له لاد الأندندية المبتلين بالمعجمة وحجرج البيان . (ص ٧)

فالراوى — هنا — يعود بكل سمات إسماعيل النفسية والخلقية ، إلى هذين الأصلين : أصله الريفي ، وتربيته الدينية ، من أبه وأزانه وتوقير معلميه وحشمتهم وكبر صبره ونظافته ، إلى رجولته واستقامة لسانه وقصاحة نظفه .

والتيها أيضاً يعود هذا الارتباط الشديد بالبيئة التي نشأ فيها ؛ فقد كان دائم التردد على المسجد ، دائم التأمل في الناس ، حتى ليكاد يعرفهم واحداً واحداً ، من التجار والبايعين المتجولين إلى الشاحنين ، والسكارى ؛ يعرف ندامات الباعة ، ولوكرات انطلاقاتها ، وأوقات هلوته ، وحيل الشاحنين ؛ يعرف متاعهم وآلامهم ، ويعرف

ونزلت بالجد كرامات « أم هاشم » فيورك في تجارته ، وانضم إليه ابنه الأكبر ، والتحق الثاني بالأزهر ، لكنه أخفق ، فعد إلى قرية أبيه ليكون فيهاها وصانوها . أما إسماعيل ، آخر العقود ، فواصل دراسته في المدارس الأمرية ، ليغزو — في حاية الله والسيدة — بالآلية ستة بعد ستة ، حتى كانت سنة البكالوريا ؛ التي لم يؤهله مستوى نجاحه فيها للالتحاق بمدرسة الطب . وعندئذ فقد الوالد عزمه . بعد أن أشار له بعض المعارفين إلى أوروبا ، وإمكان إكمال إسماعيل دراسته فيها . على إرسال ابنه ، والفضأ الحلول الأخرى كلها التي لا تحقق للاب الأمل الذي عقده على ابنه في دراسة الطب .

وهكذا سافر إسماعيل ، حاملاً مخفيزات أبيه وأمه ، بل أيضاً وعده لأبيه وأمه بالزواج من ابنة عمه فاطمة النبوية ، فقرأ مع أبيه الفاتحة .

ولفسي إسماعيل في لندن سبع سنوات ، كان فيها مثلاً للفقوق النادر ، علمياً ، والبراعة الفلة ، عملياً ؛ وتغير فيه كل شيء ، حتى قامتفأصبحت مسهرية ! — ووجهه — الذي أصبح متكللاً — وخرج من الوشم والحمول إلى النشاط والرونق ، وفتحت له آفاق من الجمال كان يجهلها : في الفن والموسيقى ، وفي الطبيعة ، بل في الروح الإنسانية أيضاً .

وحيث عاد إلى مصر ، يكون أول ما يراه ، في ليلة الأولى ، عين فاطمة النبوية ، غطيته ، وقد أثلفت الرمد جفنيها وأضر بالقلقة ، تمايلها أنه بظفرت من زيت القنديل ، قنديل أم هاشم ، أعداما إيتهم الشيخ دوديरी ، شيخ الجامع ، وصديق إسماعيل . فكانت الصلصة ، وبالصلصة ! « البس من المصبيب ، وهو طبيب البصون يشاهد في أول ليلة من عروته ، بأية وسيلة تداوى بعض البصون الرمد في وطنه .. » (ص ٣٩) .

وجن جنون إسماعيل ؛ فأخذت الزجاجة من يده أنه في شدة وعنف — بعد أن سخر ، في صرارة ، من معتقداتهم في السيدة وكراماتها — وطرح بها من النافذة . وزاد ، فخرج من البيت حاملاً عصا أبيه ، ناولاً « أن يلعن الجهل والحرافة في الصميم طعنة نجلاء — ولو فقد روحه . وانجه إلى المسجد ، وتحلى بالجموع ودخل ؛ فرأى الشيخ دوديरी يتناول رجلاً مصعوب الرأس بمنديل نسائي زجاجة صغيرة في حرص وتستر . كماها هي بعض المؤثرات لم يملك إسماعيل نفسه .. فقد دعبه ، وشمر بطين أجراس صديلة ، وزاح بصرة ، ثم شرب ، وأهوى بمصاه على القنديل فخطمه ، وتناثر زجاجه ، وهو يصرخ :

— أنا .. أنا .. أنا ..

ثم لم يتم جلته .. (ص ٤٥ - ٤٦)
وحمل إلى البيت ، ووضع في الفراش ، فلم يقدروه إلا بعد مدة ليست بالقصيرة .

وأخيراً ، هب في يوم من فرائسه ، وخرج ليشتري لفاطمة ما محتاج إليه عيناها من أدوية وعقاقير ، أخذاً على عقله أن يدفوها بالعلم الذي ذهب في أثره إلى أوروبا ، وامتدحت هناك قدرته على عقلانه ، علماً وعملًا .

غير أن العلاج أخفق إخفاقاً ذريعاً ؛ فقد سامت الحالة ،

— أيضا — طرق احتياهم جميعا على العيش الجلف القاسي ، ليأخذوا من الحيلة — راضية أو كارهة — القليل الذي يتصبون به مئة حقيرة أو جبهة لا وزن لها ، يسلمون فيها همومهم ومتابعهم :

.. تنزله الميادين من جديد شيئا فشيئا ، أشباح صغر الوجوه ، منهوكة القوى ، ذابلة الأعين ، يابس كل منهم ما قدر عليه ، أو إن شئت ما وقعت عليه يده من شيء نهر لابس . فنامت الباعة كلها نغم حزين ...

ما هذا الظلم الخفي الذي يشكون منه ؟ وما هذا العيب الذي يمتدح على الصدور جميعها ؟ ومع ذلك فعل الوجوه كلها نوع من الرضا والقتاعة . وما أسهل ما ينسون ! تتناول أيد كثيرة قروضا وملابم قليلة . ليس هنا قانون ومعيار وسعر ، بل حُرْف وخاطر وقصال ، وزينة في الكيل أو طيعة في الميزان . وقد يكون الكهل مُدَّ لسا والميزان مشوشا ، كله بالركة . صفوف تستند إلى جدار الجرامع جالسة على الأرض ، وبعضهم يتوسد الرصيف . خليط من رجال ونساء وأطفال ، لا تدرى من أين جاءوا ولا كيف سيخفون . ثمار سقطت من شجرة الحياة تفضلت في كنفها . هنا مدرسة الشحاذين

ينفضي النهار فودع الطرشي برميله ، وتترك أقدام الحُرَّاط عليها اليومى وأولياتها لتعود بمساحها إلى الدار . لا يزال الهام هنا وحشا مغترسا له في كل يوم ضحية غريبة . يتقدم الساء ، ينشئ نسيم ذو دلال . نسمع من الفهاوى ضحكات غضة وأخرى غليظة حشاشي . وإذا دلف من الميادين إلى مدخل شارع مرامبية ، سمعت ضجيج السكاري في حمارة أسطاسي التي يلقيها أهل الحلي بكاهنهم وحمارة أنست

أشباح الميادين الحزينة المنصبة يحركها الآن نوع من الهجة والراح . ليس في الدنيا هم ، والمستقبل بيد الله . تتقارب الوجوه بودة ، ونسى السوجيع شكايه ، ويسلم الرجل آخر نفوسه في الجحزة أو الكتشينة ، وليكن ما يكون ! تنقل أصوات اصطدام كفف الموازين ، وتختفي عريات اليد ، وتطفأ الشموع داخل المنشآت ، عندئذ تنتهي جولة إسماعيل في الميادين . هو خبير بكل ركن وغير وحير ، لا يفتاحه نداء بائع ، ولا ينهم عليه متكاته . تلقه الجموع فيلقت معها كقطرة المطر يلغوها المحيط . صور متكررة متشابهة اعتادها فلا يجد في روحه أكل عابدة . لا يتطلع ولا يحل ، لا يعرف الرضا ولا الغضب ، إنه ليس متغصلا من الجميع حتى تنبته عينه . مَنْ يقول له إن كل ما يسمعه ولا يظن له من الأصوات ، وكل ما تقع

عليه عينه ولا يراه لها كلها مقدرة عجبية على التسلل إلى القلب ، والقفز إليه خفية ، والاستقرار فيه ، والرمسوب في أصعته ، فتصبح في يوم قوامه ... (ص ١١ - ١٤ بتصرف يسير)

وكان جزءاً لا يتجزأ من إيمان إسماعيل بإيمانه بالكرامات والمعجزات وبركة السيدة زينب وقدراتها على الشفاء ورفع الظلم عن المظلومين وإيقاع الضرر بالظالمين . وكَمْ سمع من الشيخ درديري أخبار هذه الكرامات والمعجزات ، وبخاصة ليلة الحاضرة ، التي يجتمع فيها - في مقام السيدة - كل أولياء الله من الصالحين والصالحات - سيدنا الحسين والإمام الشافعي والإمام الليث ، يجفون بالسيدة فاطمة النبوية والسيدة عائشة والسيدة سكينة - ليأخذوا أمانتهم عن يمين السيدة زينب وهن يسلمها وتتصدق بحكمتهم وينظروا في مظالم الناس . من قَم ، لم يكن غريبا - في هذا الجزأ الذي يهيمه سحر التدين - وأخبار الكرامات ، والتسليم المطلق - أن يأتي قرار سفر إسماعيل إلى أوروبا ليايه الشيخ رجب عبد الله في غفوة أحلته عقب صلاة الفجر ، هتب به خلافا صوت رقيق :

— توكل على الله
ليستفقد من التزم وقد عقد عزمه على أن يسافر ابنه واهلهم الأم أن لا مهروب من القراق فرضيت صامدة وإن لم ينقطع بكأوها .

وثل هذه الطبيعة ذات الأصول الريفية - لتلتذت نفسها على الأب نصيحة لابنه عند السفر :

وصيتي لك أن تعيش في بلاد برّ كما عشت هنا حريصا على دينك وفراقهم ، وإن تساءلت مرة فلن تدرى إلى أين يفرقك تساهلك . ونحن يا بني بريدك أن ترجع إلينا مقلعا لتعيش بيوهنا أمام الناس وأنا رجل قد أوشكت على الكبر ، وقد وضعت كل أماننا فيك . ولأنك أن تفرك نساء أوروبا فهن لسن لك وأنت لست هن .

(ص ٢٠ - ٢١)

فالحرس على الدين وفراقهم ، والمودة المتخلصة ، والحرص من الاختراع بنساء أوروبا ، اللاتي يسمعن أبين « يسرن شبه عدايات ، وكلهن يراعتن في الفتنة والإغراء » - هي عناصر نصيحة أبيه ، التي لا يكتفى بها ؛ بل شغفها بقوله :

واعلم أن أمك وأنا قد افتتقا عن أن نتنظرك فاطمة النبوية فأتت أسحق يا وهي أسحق بك . هي بنت عمك وليس لها فريك ، وإن شئت قرأتنا الفاتحة معاً يرومنا هذا ، حتى أن يصحب سفرك البركة واليمن . (ص ٢١)

ولم يسهل إلا القبول ؛ فقرأ الفاتحة شارد اللب إرضاء لابه . وسافر إسماعيل ليكون سفره إيدانا بقلوب كامل في حياته بدأت لسانه الأول مع « ماري » زميلة في الدراسة ، التي « فطنت برامته العذراء » ؛ جلته أن يكون « مشجبه » في نفسه ، ولا يستند إلى شيء خارج نفسه ، من دين وعادة ، أو تربية وأصول . علمته معنى الحرية ، وأن يوم بالناس جميعا ، ولا يمتد بهم جميعا . علمته أن

عطرا ! متى تستيقظ ؟ متى ؟ وكلما قوى حبه لصر
زاد ضجيره من المصيرين . ولكنهم أهله وعشيرته
والذئب ليس ذئبه . هم ضحية الجهل والقتل
والمرض والظلم الطويل المزمين .
(ص ٣٣ - ٣٤)

غير أن هذه الأحاسيس كانت و أشواق العودة و « حب الوطن »
المجرد ، الذي لم يصطدم بمشكلاته ويشره على طبيعته وفي حياتهم
اليومية . لإسماعيل - وهو ما يزال في القطار من الإسكندرية إلى
القاهرة - كان غثلا بأسلام « الفوز » ويتقدم الصفوف ، وقد تسليح
بالعلم « العصا السحرية » التي مستنير كل شيء : « إنه قائم مزود
بنفس السلاح الذي ارادته له أبوه ، وسيثبت لنفسه هذا السلاح طريقه
إلى أول الصفوف . . . وسيدشش الغامرين أولا ثم المصريين جميعا بما
أنته من فنٍ واكتسبه من خبرة » (ص ٣٥) - غير أنه لا يلبث أن يطل
من نافذة القطار :

وأطل من نافذة القطار فرأى أمامه ريفا يجري كأنما
اكتسحه حاصفة من الرمل فهو مهمل مغر
متخرب . الباعة على المحطات في ثياب مزقة تلث
كالهوان الطارد وتتصبب عرقا .

ولما سارت العربة من المحطة ، ودخلت شارع
المخرج الضيق الذي لا يتسع لبرود الترام ، كان
أبيض ما يتصوره أهون مما رآه : قلادة وقياب ،
وقفر وخمر ، فالتفتت نفسه ، وركبه الوجوم
والأسى ، وزاد هيب الثورة في قرارة نفسه ، وزاد
التصفر .
(ص ٣٦)

لقد تغيرت نظرة إسماعيل ، لأنه - هو نفسه - تغير ، فأصبح كل
شيء في عينه مختلفا :

— لإسماعيل نظرة من طرف عينه تطوف في الدار ،
لذا هي أضحى وأشد ظلمة عما كان يذكر .
(ص ٣٧)

— ولكن أين فاطمة النبوية ؟ أقبلت فإذا أمامه فتاة في
شرح الصبا ، غفيرة رانها وأساورها الزجاجية
الرخيصة ، وحركاتها وكل ما فيها وما عليها يصرخ
بأها قروية من أحصاك الريف . هل هذه هي الفتاة
التي سيزوجها ؟ علم منذ اللحظة أنه سيخون وعده
ويكذب عهده .
(ص ٣٨)

— وأمد المشاء وجلسا ولم يأكل هو من
صلمة الخبث . احترق في إسماعيل نيا بد يأنه
حتى في اللحظة التي كان يجب أن تتشغل سماعة
المعدة إلى أحضان والديه من القياس والمقارنة
والتفقد في ملك نفسه عن السؤال : كيف يستطيع أن
يعيش بينهم ؟ وكيف سيجسد راحته في صلمة
الدار ؟
(ص ٣٨)

« القياس والمقارنة والتفقد » هو ما لا يستطيع العائد من أوروبا أن
يتجنبه ، حتى في أشد اللحظات عاطفية والتصفاً — على الأقل —
بالأهل ، « بالبلد » ، حتى لا يثقل هؤلاء الأهل أنفسهم من علمه

المواقف الشرقية ، من العطف والشفقة والإحسان ، عواطف
ومردية مكروهة ، لأنها غير عملية وغير منتجة . وإذا جريت من
التفك لم يبق إلا اتصافها بالضعف والوهان : « إذا علمه المواقف قوتها
في الكتمان لا في البرح ! » (ص ٣٩ - ٤١) .

فأصبح يوما غريب الروح ، منهك النفس حتى « لم يبق فيها حجر
على حجر » :

بدا له الذين خرافة لم تخترع إلا لحكم الجماهير ،
والنفس البشرية لا تجد قوتها ومن ثم سعادتها إلا إذا
انفصلت عن الجسم وواجهتها ، أما الانعلاج
فضعف ونفد .
(ص ٤١)

فلم يصمد إسماعيل - بتربيته الدينية ، وبيته الشعبية وأصوله
الريفية ، التي يعدد الاجتماع والاتحاد قيمها الأساسية والبارزة ،
لأنها :

لم تقم أعصابه على تحمل هذا التيه الذي وجد نفسه
غريبا وحيدا في خلافته ؛ فمضى وانقطع عن
الدراسة ، واتصره نوع من القلق والحيرة ، بل
سدت في نظره أحاسيس لمحات من الحسوف
والدهر .
(ص ٤١ - ٤٢)

وكانت « ماري » نفسها التي عاينته أزمت ، فاختلته في رحلة
إلى الريف استمتعا فيها بروتتها ؛ فجاوز الأزمة . وكان أول مظهر لعله
المجاوزه أن بدأ يتخلص من سيطرة « ماري » ١ « ويخلص بنفس
جديدة مستترة » ثابتة وثقة . إن أفرحت الاعتقاد في الدين ، فلها
استبدلت إيمانا أشد وأقوى بالعلم ، لا يفكر في جمال الجنة ونعيمها ،
بل في جهنم الطبيعة وأسرارها (ص ٤٢) .

إنها صلمة الوعي أو أزمت ، وبخاصة حين يأخذ الوعي الاتهام
العكسي تماما للإيمان والمسلمات التي استقرت في النفس ولم تعد قابلة
للتفاس ؛ لأنه إيمان - في الحقيقة - مبني على التسليم المبني ،
الطائفي ، الذي اختلطت فيه الحقائق بالأساطير ، والدين بالمعادن
والتقاليد والمعتقدات الموروثة ، فلم يعد يفرق فيه بين الفث والشمين ،
وبين الزيد الذي يذهب جفاء وما ينفع الناس والنفس الإنسانية
فيملك فيها ، واسما ، ولو توافته المواقف والأعاصير .

من ثم ، فلم يكن التغير في نظرة إسماعيل إلى مصر والمصريين ،
حين يعود إليهم ، غريبا أو مفاجئا . إنه لم يقد صلمته بوطته ، ولكنه
فهم هذه الصلمة على وجهها الحقيقي . ولم تنقطع صلمته بالمصريين ،
لكنه لم يذب فيهم ، بل لم يعد راغبا في هذا التدوين أو مستعدا
للتسليم به :

كان إسماعيل لا يشعر بمصر إلا شعورا مبهيا ، هو
كثرة الرمل التي تدمت في الرمال وانسلت منها ،
فلا يجيز منها ، ولو أنها مع ذلك متصلة من كل ذرة
أخرى . أما الآن فقد بدأ يشعر بنفسه كحقلية في
مسلة طويلة تشته وتطير ربيعا إلى وطنه . في
ذهنه مصر عروس الغابة التي لمسها ساحة خبيثة
بصمها فانسدت ، عليها الحسل و (دوق) ليلة
الدخلة . لا رعى الله حين لا تزلجا ولا أنقا لا يشم

النظرة التي يغلفها والقياس والمقارنة والتدبر ؛ وإيا « صلحة اليقظة » حقا ، التي ما لبثت حتى تحولت إلى « أزمة اليقظة » ، وهو يستأصل : « كيف يستطيع أن يعيش بينهم ؟ وكيف سيجد راحته في عمله الدار ؟ » ثم تبلغ ذروتها وهو يرى كيف يعالج الرمد في حين فاطمة التوبة . إنه — كما رأينا — لا يكتفي بتعليم الزجاجة التي كانت تحملها أمه ، بل وجد في أمه وناطمة أزمة المجتمع للمصري كله ؛ فخرج إلى الصريح ، وانتهى إلى تحطيم « تدليل أم هاشم » مصدر هذا الأمر كله ، ثم سقط صريح الأزمة . وكل ما فعله « يدل على أن المرض العصبي » القديم قد عولده فجأة ، وانشر بشدة من جديد » (ص ٤١) .

إن عوفة المرض العصبي القديم ليس إلا عرضاً من أعراض الأزمة التي وقع فيها ، وفي أوروبا وما رأى فيها — من سلوك البشر ونظافة البيئة ونظامها — وما تعلم منها ، من جهة ، وما صدمه به مجتمعه من قذارة وجعل وإيمان بالخرافات وتداعى بالمرض ١ من جهة أخرى . ومن ثم زادت نظريته إلى مجتمعه قسوة ، وازداد في وصفه لعتاً :

— ليست هذه كانتات حية تعيش في عصر تحرك فيه الجماد . هذه الجموع آثار خلوية عميقة كاصفاب الأصعدة الحرة ليس لها ما تملأه إلا أن تماري بها أقدام السائر . ما هذا الضبيب الحيواني ؟ ما هذا الأكل الموضع الذي تنتهكه الآفاد ؟ يتطلع إلى الوجوه فلا يرى إلا آثار استرقاق في القلوب كأنهم جميعاً صرعى أفنون . لم يتلق له وجه واحد يهني إفساق . هؤلاء الصيرون : جنس مسج ثرائل ، أقرع أورد ، حلي ، حلي ، بولد دم ، ويزداد ميدان ، يتلقى الصبغة على قفاه الطويل بابتسامة ذليلة تطفح على وجهه . ومصر ؟ قطعة (ميرطشة) من الطين استندت في الصحراء ، تنظر عليها أسراب من السحاب والبعوض ، ويغوص فيها إلى قوائمها قطع من جلود تمحي . . . يزدحم الميدان هنا جود يقاتل كل تقدم ، وحسد لم يمت فيه للزمن ، وخيمالات المختار ، وأسلام التسام والشمس طامعة لو استطاع إسماعيل لاسك بلواع كل واحد منهم وحرز هزة صيفة وهو يقول :

— استعظ . استعظ من سباتك واقف ، واتضح عينك . ما هذا الجدل في غير طائل ؟ والشفتية والهيترية في صفاتهن لا يتشرون في الخرافات ، وتؤمنون بالأوثان ، ويحبون القبور ، وتلونون بأملوات .

وشر إسماعيل بأن هذه الجموع أشلاء ميتة تطبق على صدره ، وتكتن أنفاسه ، وتهبط أعصابه . يصطلم به بعض اللارة كأنهم عمى يخيطون . هذا الرضا حيز ، وهذه العلية بلاعة ، وهذا الصبر جبن ، وهذا المرح احتلال .

(ص ٤٢ - ٤٥ - تصروف يسير)

هذه الثورة الميتة على مجتمعه وإمته جميعاً كانت — كما أشرنا — أترأ

للتغيير الذي حضر في النفس جراءها المجتمع وقاعات الدراسة الأوربية ، كما أنه أثر — بالقليل نفسه — لثياب « الحواري » مع « اللبات » ومسلماتها مع المجتمع الذي يعيش فيه ، والمشكلات التي يعانيها أهله وقومه ، وما يؤمنون به — وهو منهم ، وإن ظن التنوير — من عقائد ويمارسون من عادات خارجية — في غلب الأحوال — عن الإيمان الصحيح .

إن الجانب المأسوي في شخصية إسماعيل كامن في عدم قدرته على « الحوار » ، وفي استسلامه للسائد والمألوف دون طويل مناقشة ، على عكس ما قد يبدو للمتأمل ١ إن إسماعيل — على طول الرواية — لم يجر حواراً قط ، لا مع مجتمعه وعقائده وعاداته وتقاليده ، الصالح منها جميعاً والطالح ، ولا مع الحضارة الأوربية التي سافر إليها ونقضى في أخصابها « سبع سنوات طوال » .

لقد استسلم — في أوروبا — لأول مؤثراتها ، في كتف « ماري » التي يعترف بأنها كانت أسنائه ، فلم « يجاور » معتقدها وما كان يؤمن به ، ولم يجاور العقيدة الجديلة التي أتت بها « ماري » ، العقيدة الاجتماعية والفكرية معاً ، فكان رد فعله « أن سقط — كالعادة — صريح أزمة الفكرية والنفسية ، و « لم تقار أعصابه على تحلل هذا التيه الذي وجد نفسه وحيداً في علاقته ، فمرض وانقطع عن الدراسة ، والفرسه نوع من القلق والحيرة ، بل بدت في نظره أحياناً لحظات من الحزن والدمع » . (ص ٣١ - ٣٢) .

إن دلالات هذه الفقرة ثرية ، فإسماعيل لم يكن غير « رد فعل » ولم يكن أبداً « فاعلاً » ؛ وهو يتعامل مع قضاياها وأزماته تعاملًا وعصياً لا تعاملًا فكريًا وإعياً يمكنه من التفلسف والحوار الذي يثبت ما يراه صالحاً وينفي ما يراه خطأ أو مضرًا . ولهذا لم يكن غريباً أن تنقلب نظريته — أعنى حياته — تماماً في أوروبا ، من الإيمان والصلاح والتقوى وصب الناس واللواتب فيهم ، كما كان في مصر ، إلى إهمال الدين وفراشه والاستسلام لفتيات أوروبا ، الواحدة بعد الأخرى . إن كل ما فعله إسماعيل هو أن استبدل بـ « الإيمان » الذي زرعه في نفسه الشيخ درديري وأمثاله ، إيمان « ماري » وأمثاله بأن « الدين خرافة ما اخترعت لإلحكم الجماهير » ، وأن قوة الدين من ثم معادتها في الانفصال عن الجماهير ومواجهتها ، أما الانتماع فصفقت ونقمت ، ومواقف الشفقة والرحمة والتعاطف « مردولة مكروهة » لأنها غير عملية وغير متجربة ١

قيل هذا كله ، ودفع ثمنه ليلاً من المرض والحيرة ، ثم رحلة إلى ريف اسكتلندا بصحبة « ماري » ، ليحوّل بالهاو مشياً أو على الدراجة بين الحقول ، أو يصفطانداً التسكك ، والملايل تلبثه من تمتع الحب أشكالاً وألواناً ١ . وبهذا — وحده ١ — خلص من الأزمة — أو « للحنة » ، بتغييره — التي يتزى فيها الكثيرون من مواطنيه الشباب في أوروبا ، وخلص منها بنفس جديدة مستقرة ، ثابتة وثقة ١ . استبدلت بالإيمان بالدين إيماناً أشد وأقوى بالعلم ، أو — قل — بالحياة الحاضرة ، يعيشها ولا عليه بما بعدها « لا يفكر في جمال الجنة ونعيمها ، بل في بهاء الطبيعة وأسرارها » .

ولقد قلنا إن الإيمان الجديد لإمان بالحياة الحاضرة والعيش فيها ، لا يعلم ، لأن هذا الفصل (السادس) كاملاً — في بساطة — لم يتحدث عن العلم إلا في معرض هذه النتيجة التي خلص بها

جديد إلى دنيا الناس ، وإلى المجتمع الذى هو أبه ، وإلى البيت الذى ولد فيه وترى ، وإلى أحضان الأهل والأحباب ، ليبدأ مسيرته من جديد ، على أساس جديد ، وليعالج فاطمة ومشات من الناس غيرها .

ما الذي حدث لتكون هذه العودة ؟ لا شيء ، فهي عودة
الحب ، التي تاب إليه رشده فعاد إلى محبوبه بترضاه على ما ارتكب
من خطيئة وحق الحب :

وإذ بعينه في البلدان . وتربط نظريته على الجموع
فصلتها . وإبنا يسلم بعض التكتلات
والعجبات التي تصل إلى مسحة تذكره هي
والناتبات التي يسعها إلى صلبه ما يقرب أن
هناك شعباً كالصين حائل على ظاهيه وميزته ،
وهم تطلب الخواص وتغير الحكاميين . (ابن البلد)
يزأله كائن خارج من فصحات (الجبرق)
أطاعت نفس إسماعيل وهو بشر أن تحت أقدامه
أرضاً صلبة . ليس إسماعيل جرح من أشخاص
أفرادى ، بل شعب يربطه رابط واحد : نوع من
الإنسان . مرة مصابة الزمان : الضجيج الطويل
على ناره . وعندئذ بدأت تنطق له الوجه من جديد
بمجان ! يكن إبراهيم من قبل . هنا وصوله إلى طائفة
وسكنية ، والآن لا يزال . وهناك نشاط في قلن
وحرة ، وبلاذ لا مبدل على أشده ، والسلاح
مسنون . وفي القسرة ؟ إن الحب ؟ لا يلبس
ولا يشارف ، وإذا حملت الحزن في القلب على
الحزن من الثالثة . (ص ٥٤)

انقلاب جليل، من التقيض إلى التقيض، لا يمنع في الاستسلام والتنازل عن قيم إنسانية، قد تكون ضرورية لبلوغ الهدف لأنه استسلم منذ البداية لكوناته العاطفية ووراثته العنصرية، فالعنصرية والعاطفية هما التفسير الوحيد الذي يمكن أن نركن إليه في تفسير تقلبات إسمايل، سواء في أوروبا أو حين عاد إلى مصر.

7-1

قلنا: من البداية — إن الرواية تبدأ من البداية، وتنتهي عند البداية. أي أنها تتابع حياة إسماعيل رجب عبد الله من بدايتها — بل من ميلاده، من هجرة الخلع رجب عبد الله إلى حق السيلة زبيب — إلى خرابته حاليته، مركزاً — بطبيعة الحال — ولطبيعة الخلف لإحصاءة تسمى الرواية إليه — على هذه الفترة التي سافر فيها إلى إنجلترا، ثم عودته منها، و إلى الأمانة التي عاشها منذ عودته إلى مصر — لإحصاءة الوثائق و بينة وبين جتمعه و بين ما هي به من عقائد و ما يسود وعظه من عقائد و بين علمه الذي أتى به من أوروبا و ما يسود من وسائل الطب و الشحي و، وبخاصة في مداواة أمراض العيون . وهذا البدء من البداية و انغماس على النهاية ، إن أجعلنا الكتاب في صفحة واحدة ، هو الذي يعمل من العمل عملاً روئانياً ، وإن يكن شخصاً نسبياً .

قالوا: «يا - في عملها - رحلة + رحلة حياة ، ورحلة نفس

إسماعيل ، لكنه مكرّمٌ — كله — لأول سفره من مصر وزوجه إيليثرا ،
التي كانت تبارى ما بينه وبين فخرته من نظره ومن قُوّ حياته كلها ؛ فها
هو الآن في البيت ، وإلهنا هنا وأقوى العلم ؛ ولا شيء . لكنه
إلهنا خالص ، بالحياة الخاضعة لمبدأه إلهنا كماله (في الحقيقة
الأبوية ، طبعاً) لا يبالى النتيجة أو النتائج القريبة عليها في الحاضر أو
في المستقبل ؛ يعونها معاً ، تالياً بما عن الناس (جميعهم)
جيداً ، ولا يمتح بهم جيداً — وبإرواحهم ، ولا يمتنع بهم إن
الأزمنة — ولا الحنة — التي يصانها إسماعيل في أوربا هي
أزمنة — مواجهة للنبل بالحيلة في النسل الأبوي ، حيلة ، والحيلة —
والقربة — والضميمة — التي تنفي النبل والانتماء في الناس
والتعاطف معهم أو الانتماء بهم . وهذه النواحيات هي التي
إلى كان إسماعيل يعيش بها . يشق إلهنا بعبادتنا وتقليدنا
وهو وعائلته والأجتماعية والفكرية . فهو الوجهة في عين
العلماء والذين يمتد ، لأنه لم يمد إلى بيتة قبله الوجهة في من الدين .

وعند القدرة على إجراء حوار إنساني وفعال، ومقابلة «الأزمات» و«الحسن» بصلوات شعورية وعصية، هو الأسلوب نفسه الذي يتبعه أساميل حين يعود إلى وطنه. فلو كانت نظرتي إلى وطني بفتحاً، بتأنيب الحيلة التي عاشتها في أوقاد ما كنتها من ظلم ونظفلة وأخذ الألاب، وسحق لأن تنفّر نظرتي! والتشريع بلغ ذروته المتطرفة حين يرى ما تضلعه ما بين فائمة التبرية، لكنه - مرة أخرى - رد الفعل «العصبي» الذي يمتزج من إجراء حوار، أو محاولة التفرّد ثم التعاطف ثم التشريع، وبخاصة عند التعامل مع نفوس قبل أن يتصلح مع الأجساد، وتكون نورته المنيرة، التي أولت طيه الأخلاق وروته هو الناس، التي دفنه بدوره إلى الحروب من الصبي ومن المجتمع جميعاً، بعد أن يهيمه - كالعادة - إلى الحرب المنصبي التي
القديم!

فما الذي جعله - مرة أخرى - يعود إلى مجتمعه وبيته ؟ وما الذي حال دونته - أصلاً - والعودة إلى أوروبا ، كما كانت نفسه تراوده ؟
إنه - فيها يبدو - الارتباط المحمود - على أي حال أ - بالجنود
بالأرض والأهل والناس ، مهما ألقاهم من الإهراق والغت :

ثم أخذته غفوة، واختلط عليه الأمر، إنه كالطير قد وقع في فخ، وأخذ يلهو الغفص، فهل له من مخرج؟ يشعر ببسومه وقد نُشِد إلى هذه الدار التي لا يطيقها، وزيط إلى هذا البندان الذي يكرهه، فمها حاول فل: يستسلم فكأ.

(ص ٤٧-٤٨)

لكنه أيضاً أرتبط بال«غفوة» و«إحلال الأمر عليه» و«الأسر»، بالرغم من «الكراهية» - إلى هذا الحد - التي يكتبها إسماعيل للميدان، التي قرّنه - دائماً - إلى خرفة (البنسبون) الذي يقيم فيه. ويقضي ليله يفكر كيف يهرب لأوروبا من جديد، ولكنه لا يلبث أن يمرر إلى موقفه الموهود مبدآن السيف في مساء اليوم التالي» (ص ٥٩) - عودة للفهم إلى إطار هذا الارتباط الأممي، بالناسر، والكلاني منه. من الأمثلة إلى أوروبا من جديد.

وكان اعتياد هذه العودة ، وتقلل الناس وحركتهم في الشارع ، وتقلل حياتهم وما يجربها ، وما مر بهذا البلد كله ، هو الذي يمينه من

فأعلنتها جمعة متطوعة ، وفي الصباح مكثت أن لا يطيل
السهر في غرفته حرصاً على الكهولاء . لا شك أن
الإفرتنج في مصر من طينة أخرى غير التي رأينا في
أوروبا . (ص ٥٠)

فهل الأوروبيون حقاً وفي مصر من طينة أخرى ؟ أو هي الطينة
نفسها ، تأخذ في التسمعات صورة حادة يستلذها في الاستغلال
العنف والقوة العسكرية ، في حين أنها هي في كل مكان ، والدليل
البسيط هو رفض « ماري » للمواطفت الشرقية ، لأنها « غير عملية
وغير متجبة ؟ فكل شيء يحسب مجنى ونفعية » ، وهو المبدأ الذي
تقوم عليه وأسمالية الحضارة الأوروبية كلها ، في أوروبا نفسها ، والتي
ضجعت بجيوش أوروبا كلها إلى الاستعمار . وما أدراك ما الرأسمالية
والاستعمار !

ثم يتقلص الصراع كله ليكون صراعاً — كما أشرنا في الفقرة
الثانية — بين الدين والحياة وبين « الجماعية » و « الفردية » . وكان
الإسلام — وإسماعيل مسلم — يفت في سبيل أن يعيش الإنسان
حياته كاملة ، ولكن في اعتدال . فالإسلام لا يرضى الفقر والكسل
ومن ثم لا يرضى إخفاق إسماعيل وأمته في أن يعيشوا حياتهم .
ولكن بشرط ألا تكون هذه الحياة هي الحياة الأوروبية ، حياة ما يطلق
عليه إسماعيل « الحُرَّة » ، التي تكون ثمراتها جميعاً تلَوَّق الحب من
« ماري » فترثا وألونا وإدارة الظهور علماً للعقيدة جميعاً ، صحيحها
وفاسلها ، حتى يصبح الدين خرافة لم تجزع إلا لحكم الشعوب !

إنه صراع غير موجود أصلاً ، ولا تدرى : هل يقتنع الكاتب حقاً
بوجوده ؟ أو أن إسماعيل اخترعه ليكون مسوِّغاً لا تغلبه على نفسه
وما فيها من عقائد ومسلّمات ، وليسوِّغ لها ما ترتكبه من « حماقات
في المجتمع الأوربي » ؟ أو أنه وضع يده عليه في نفسه لأنه لم يناقش
أوبَّير « حواراً » — كما أشرنا غير مرّة — مع ما يؤمن به ويسلم له
ليعرف صحيح ما في نفسه من حقبة من سقيمها ، متصوراً أن ما في
نفسه كله ، وما في حياة أبناء وطنه البسطاء ، من الفلاحين وأبناء
الاحياء الشعبية ، كله من الدين ؛ فوضع القضية على هذا النحو ؟

إن الحياة التي تنمي العمل والإنتاج و « الفاعلية » والاستمتاع
بالمزق الحلال ، بل والغنى والسعي إليه ، و « التظم » الطمى
والاجتماعي ، و « الفاعلية الاجتماعية » لخدمة السلت والجماعة ،
و « الجماعية » التي لا تلبي الفرد ولا تنف عتية في سبيل غيبه المادى
والمقسل والروحي — كلها إسلامية لا تعرف هذه التمازجات —
الأوروبية الأصل — بين الدين والحياة ، أو بين الفردية والجماعية .
وهي إنما تثار أمام شبابنا الذي يسافر إلى أوروبا لأن مفهوم « الحياة »
عندهم مختلف عن مفهوم « الحياة » هنا . فالتأخر والظلمة والكسل
والفقر ، ليس الإسلام مسئولاً عنها ، وإنما المسؤول عنها هؤلاء
« المسلمون » — أو قل من يكونون الإسلام — كما أن الإسلام ليس
مسئولاً عن الظلم أو غيابه « الحُرَّة » و « الجماعية » بالمتناسية — لا تمتع
يطور الحياة وشرها ويكسبها . هي إن الإسلام — بالمتناسية — لا تمتع
وتلَوَّق جمال الطبيعة ، والتمتع بغروب الشمس ، والالتناذ بلمسة
برد الشمال » ، لأن الإسلام لم يدع إلى التمتع بجمال الطبيعة في
حجلة وكأنها أمر عارض ، بل دعا — أكثر من هذا — إلى التمثل فيها
والتبئير و « النظر » المتأن ، المستصمى ، بل البحث في أصلها ،

ليس في الانتقال من بيئة إلى بيئة فحسب ، بل في انتقالها أو ، قُل : في
انتقالها النفسية والماغنية ، ومن ثمَّ التفكيرية ، من « حقبة » إلى
« حقبة » ومن « أسلوب في الحياة » إلى « أسلوب آخر ثم العودة من
جديد » ؛ في كلمة : من موقف من المجتمع — هو موقف التسليم
الكامل والمصالحة التامة أو حتى اللويان ، دون تساؤل أو عاورة ، إلى
موقف آخر من هذا المجتمع نفسه اتقله خارجه ، وحين عاد إليه أراد
هذا الموقف الاستمرار — فأخفق . ثم موقف المصالحة النهائي .

من هنا ، فإن « الانقلابات » في حياة إسماعيل رجب عبد الله هي
التي تحدد معالم هذه الرحلة . ولقد ناقشنا — في الفقرة السابقة — هذه
الانقلابات ومسوغاتها في بناء الشخصية ، ونود أن نناقشها هنا من
منظور آخر ، يتحول فيه إسماعيل إلى كيان أكبر من كنهه الضيق ،
الفردية ؛ ليكون « مثلاً » — ولا نقول « رمزاً » ، حتى لا تقع في شرك
للمصطلحات — جيل برهنة من حضارة بعينها ، هي حضارة الشرق ،
أو حتى لأبناء هذه الحضارة جميعاً في احتكاكهم المباشر بالحضارة
الأوروبية .

هذا كله لا بد أن نبداً من « الرحلة إلى أوروبا » ، بوصفها المحور
الذي تدور حوله « رحلة » حياة إسماعيل كلها ؛ ولأن ما دخل على
نفسه ، ومواقفه ، من تغيرات كانت نالجة من هذه الرحلة الأوروبية .

إننا لا نعرف من هذه الرحلة إلا المعالم الأساسية ؛ فنحن لا نعرف
التفاصيل الدقيقة للحياة التي عاشها إسماعيل — كما يفعل توفيق
الحكيم في « مصغور من الشرق » مثلاً — لكننا نضع ألبينا — عن
طريق المراءى ، طبعاً — على المعالم الأساسية لهذه الرحلة ، من علاقه
ب « ماري » والمؤثرات التي تركتها هذه العلاقة في نفسه من « إزاحة »
لعتاقد وسلوك ، و « إحلال » لعتاقد وسلوك بديل .

فالكاتب — إن شاء — يعمل من هاتين الشخصيتين ، إسماعيل
و « ماري » ، مثلتين لحضارتها . فإسماعيل يمثل ما في الحضارة
الشرقية من « إمكان » مطلق بالغيب ، وتسليم حتى بما يخرج عن
العقيدة الصحيحة من عقائد العامة في كرامات الأولياء ومحبزاتهم ،
ومن خوف من الحُرَّة ومن الانطلاق في الحياة ، والمطاطية للمصلحة التي
تجمله يكتسب بجانب مرضاه يستمع إلى شكواهم ، بل يلمس منطلقهم
للمريض ؛ فكانوا يطبقون عليه ويستشيرون به . و « ماري » مثلاً ما في
أوروبا من « فردية » و « تحرر » و « نفعية » تلقى خلف ظهرها
المواطفت الإسلامية لأنها لا تنفع ولا تفيد .

ويقدم إسماعيل للأوروبيين صورة « أخرى » ، هي صورتهم في
المتسمعات ؛ في مصر بخاصة ، في شخص السيدة اليونانية صاحبة
(البينبون) التي هرب إليه :

... يا حبيبتي بعض الأدوات التي أحضرها معي من
أوروبا ، وسكن في غرفة ضيقة في بنسبون مدام
إيطاليا ، وهي سيدة يونانية بديئة أحدثت متفلة منذ
أول وفرة في يدنا ، حتى فتكدت تقع في كشك
الحساب تحية الصباغ ، أو تستغنيها خطورها إذا
قامت وفتحت له الباب . حبيبتي مرة على قطعة
سكر استأذني في إظفاره . يحس بابتساعتها أصابع
تفتش جيوبه . أمهداها بعض القطاير والسجائر

هل فكر الشخصية الأساسية ، شخصية إسماعيل . ولو استيقن إسماعيل حقيقة الأمور ، وء حلوه عقائده ، كما أشرنا غير مرة ، لوضع القضية في نصايها الصحيح .

ولكن ، كيف حلّ إسماعيل المشكلة ؟ وكيف واجهه « الأزمة » أو « المحنة » التي فرضت عليه ، ويعلم ، في مواجهة المحرقة ؟

لقد كانت المواجهة — كعادته إسماعيل — ثورة عصبية عنيفة ، حطّم فيها زجاجة زيت القنديل ، ثم خرج فحطّم القنديل نفسه ، وسقط مريضاً ! لكنه خضع يوماً — فجأة كالعادة ، أيضاً — ليداء علاج صبي فاطمة بما تعلّم في أوربا ، وأخضع ، أخضع لأن فاطمة لم تؤمن به ، فهورب من البيت ومن حياة أهله والحي الذي يعيش فيه .

وبطبيعة الحال لا يحلّ هذا كله المشكلة ، لأن المشكلة أكبر من زجاجة زيت ، وحق من « القنديل » نفسه ، المشكلة داخل النفوس ، التي تحولّت هذه العلاجات منها إلى « إيمان » ، منع فاطمة من الإيمان بإسماعيل ، ومن ثمّ من الاستجابة لعلاجها العلمي .

وبصالح إسماعيل — في النهاية — هذا كله ، يصلح الميدان وناسه ، وبصالح الشيخ درديري ، الذي لم يزل وزيت ، فعل أي شيء كان الصلح ؟ حل الاستسلام ! فقد ذهب — كما رأينا — إلى المسجد وطلب من الشيخ درديري زجاجة من زيت القنديل فأعطاه واحدة تباركها ليلة القدر وليلة الحضره . واحتضن الناس في قلبه ، الذي يسمع قلارهم وكلهم وغشهم . ونهب إلى فاطمة لا ليدلّوا عليها فحسب ، بل ليحلّمها — أيضاً — كيف تأكل وتلبس وتمش ، كيف تكون من بين آدم !

ولكن يحيى حتى لم يقل قفاره — وإن يقول له أبداً ! — في أي شيء استخدم إسماعيل زيت القنديل ، هل كان أدلة من أدوات علاجه ؟ أو كان يحفظ به « بركة » وأخشى أن أخيفه « أو » أخرى تتحوّل بزعجانية الزيت إلى أدلة من أدوات الدجل — أو — على الأقل — أدلة من أدوات إرضاء نزعات الناس ومغازلة عقائدهم الفاسدة !

ما كان الحق إسماعيل عن هذا كله لو كان أسلوبه في الحياة أسلوباً آخراً ، لو لم يكن عصبي المزاج ، يثور ثوراته العنيفة التي تكسر وتعلّم ، ثم يقع مريضاً ، فلا يقع أحداً بشيء ، ولا يغير من أحد شيئاً ! ولكن هكذا هو ، وعلمنا أن تناقشه على خلافه ! ويبدو أنه هو نفسه أدرك هذا « الخطأ المسوّى » في شخصيته ، فيخاطب نفسه ، وقد رأى « نعمة » الساقطة وقد ثابت وجاءت ثوبى بلورها ، قالاً :

لقد صبرْتُ وأمنتُ ، فشب الله عليها ، وجاءت ثوبى بلورها بعد سبع سنوات . لم تنطق ، ولم تُكَلِّ ، ولم تفقد الأمل في كرم الله .

أما هو الشاب المتعلم ، الذي المتقف ، فقد تكبّر وثار ، وتهمّم وهجم ، وتعالى فسقط .

(ص ٥٤)

وهو ما انتهى به إلى العودة — مرة أخرى ، وأخيرة — إلى الإيمان ليسند علمه في التعامل مع مرضاه :

كم من عملية شاقة نجحت على يديه ، برسائل لو راعها طبيب أوربا لشقن عجباً . استمستك من علمه

وهو الباب الأوسع للعلم في أعين صوره ، الذي يمكن أن ندعش لزقوف المسلمين دون ووجه ، وأن ندعش أكثر أمام هذه الدعاوى التي تتسلل إلينا لتضع المشكلة على هذا النحو ، وكان الإسلام مسئولاً عن نحن فيه ! أو ثأنتنا نريد أن نحمّله مسئولة للظلم التي تقع والتي وقعت ، ومسئولة تاريخنا في مواجهتها !

وما قبل في قضية مواجهة الحياة بالدين ، يمكن أن يقال في قضية مواجهة العلم بالدين . قضية للمواجهة بين العلم والدين ليست قضية إسلامية الأصل ، وإن تكون إلا في عصور التخلف والانحطاط ، فهي واحدة من أوربا ، التي جرى فيها هذا الصراع في مرحلة الخروج من العصور الوسطى إلى العصر الحديث ، والتي دفع بعض العلماء لعنبا الباهظ من دعائهم وحرمانهم . ونسأل من جديد : هل يجارب الإسلام العلم ؟ أم هل حاربه في أي فترة من تاريخه ؟ وإلجانية واضحة بطبيعة الحال ، ويكتفي أن نمود إلى التاريخ ، وبخاصة تاريخ العلم عند المسلمين لتعرف أنهم كانوا الأسائلة لليارشرين للحضارة الأوربية . وكون المسلمين المحلّين تقاصوا عن الحق بركب العلم الحديث لا يجعل الإسلام نفسه مسئولة هذا التقصص ، الذي نتج عنه التخلف والفقر ومايرتب عنها من القلادة والتراخي والتراكل والضعف والاستكانة والخضوع للقرى التي تملك زمام المبادرة بالقوة المادية ، من غذاء وصناعة ، والقوة العسكرية وما .

إن وضع المشكلات على هذا النحو خطير ، وبخاصة حين نضعها على أنها مسلمات ، وكان وجودها لا مجال للشك فيه . في حين أن الوضع الحقيقي لها هو أن وجودها أورب الأصل ، أورب البيئة . أما ما نحن فيه من التخلف والفقر فمرته إلى غير الإسلام ، وهو وجه التحديد فإن عصره فترة الاستعمار الطويلة وما خلفته من مشكلات ، وما قامت به من هب ، ومازحته من الأمراض الاجتماعية والفكرية والروحية عما . بل عاصمت إلى يسلره من المشكلات السياسية ، وتمهنته بالروحانية ، وما تزال ، حتى آتت تمازها الشيطانية التي تتجبر مراريتها في كل آن ، وما إسرائيل ونشأتها وجودها المخرب في المنطقة العربية ، وما تقوم به الحضارة الغربية كلها ، وما قامت به في هذا الأمر كله مغالب بل أحد .

فهل نخفل أنفسانا من المسئولة ؟ يكون رية يعطى الفرصة للقاء أن يستعمل حتى يطر على الآسى ، ولكن المسئولة على « ألقسنا » ، حكماً وعكوبين ، لا على « الدين » في صهنته هذه اللغة للبهمة ، ولا على الإسلام بخاصة . ليس الدين ، أي دين ، والإسلام بخاصة مرة أخرى ، بمسئول عن الكسل والتراخي والإحمال والقلادة والفقر ومن طلب « فريضة العلم » ، وليس بمسئول من استسلتنا للزمرات التي تحاك لنا ، أو عن استمرائنا للظلم واستغنائنا عن الحرية !

وقد رأينا — في الفقرة الثانية من هذا التحليل — كيف فرض الكاتب مشكلة مواجهة العلم بالدين في معرض الحديث عن حياة إسماعيل في أوربا وأصحابه به « حرية » و « ماري » و « نصفتها » و « علميتها » و « حركتها » الدائية ، وما يكن للعلم في هذا المجال متلبه . ولقد أخذت المشكلة وضعتها الطبيعي بعد ذلك حين فرضت الحياة — حقاً — الحرافة — وليس الدين ! — في مواجهة العلم ، وهكذا عدلت الحياة في صيرورتها الطبيعية ما فرضه الفكر — للثق بالغرب —

بروحه وإساسه ، وترك التجديد والمبالغة في الآلات والوسائل . اعتمد على الله ثم على علمه وبديهه فيارك الله له في علمه وفي بديه . (ص ٥٧)

٤ - ١

كما ذكرنا منذ البداية ، فالرواية تبدأ أحداثها من هجرة الشيخ رجب عبد الله ، وألده إسماعيل إلى القاهرة ليقطن في حي السيدة زينب ، عماراً للمسجد الذي أوتبط به عاطفياً وعقدياً ، كما أوتبط به أهل قريته جميعاً . ولكن الأحداث لا تلبث أن تركز على شخصية إسماعيل ومسيرة حياته بين القاهرة وإبند ثم القاهرة مرة أخرى ، حتى نهاية حياته .

والرواية لا ينتج كثيراً بالتفاصيل الدقيقة لحياة الشخصية ، إلا ما يشكّل منها أهمية ما في بناء الشخصية أو دلالة ما على تكوينها الذاتي . ولهذا ، مثلاً ، من تعرف - كما أشرنا - من تفاصيل حياة إسماعيل في السنوات السبع التي تقضها في لندن إلا الأحداث ذات الدلالة ، في تكوين الشخصية من جهة ، وفي التنبؤ الذي يطرا عليها من جهة أخرى .

بل إن هذه الأحداث تأتي في الرواية في شكل « العمود إلى الماضي » أو « الاسترجاع » بمعنى أننا لا نعرف هذه الأحداث في سياقها الزمني العادي ، لكن نعرفها بعد أن يعود إسماعيل من أوربا مختلف الشكل والملاح والزي ، فالفصل الخامس ينتهي وقد « سافرت الباهرة » ، ليبدأ الفصل السادس مباشرة بـ « ومرت سبع سنوات ، وصاغت الباهرة » .

من هذا التقى الأتقي السهرى اللغة ، للمرور الراس ، للثاق الوجه ، الذي يبط سلم الباهرة قفزاً ؟ هو والله إسماعيل ميمته . أستغفر الله ! هو الدكتور إسماعيل ، للشخص من طب العمود الخ .

وإذا به يعود إلى اليوم الأخير من رحلة السفينة وماكبده إسماعيل من أشواق العودة ، ليلذكره يوم العودة بيوم السفر ، ثم المرحلة كلها وماثر عليه خلالها من أحداث تركت في نفسه آثاراً لا تمحى .

ويكاد هذا الجزء ، الذي يشمل الجزء الأكبر من الفصل السادس ثم حوالى نصف الفصل السابع ، أن يكون الجزء الوحيد في الرواية الذي يخرج من السياق الزمني - ظاهرياً ، على الأقل ، لأن القفز فوق هذه المساحة الزمنية - السنوات السبع - لم يكن إلا حيلة روائية يصبغتها الرواية لإدخال القارئ ، وقد رأى إسماعيل ساحة السفر - في تخيل الرواية - « شاباً عليه وقار الشيخ ، بطيء الحركة ، غريب النظر ، أكروش ، ساجباً ، كل ما فيه ينهى أنه قروى مستوحش في المدينة » (ص ٢٤) إلى أن يتسائل : وكيف حدث هذا التحول في شكل إسماعيل إلى الأناقة ، ومسهرية اللغة ، وتلك الوجه ؟ لكنه يتركه على تساؤل له بعض الوقت ، لأن التغير في اللغة والملاح ليس هي المهمة : إذ لا يلبث أن يتجاهل بأن التغير أكثر عمقا ، لأن السنوات السبع في إنجلترا ولقيت حياته رسماً على عجب . كان صفاً فظي ، صابحاً فسك ، رافض الفتيات وفسق . هذا الميوط يكافئه صعوداً لا يقل عنه جنة وطرافة . . الخ (ص ٢٨) . ويكون هذا

إليذنا بالعودة إلى إنجلترا وما حدث لإسماعيل من أحداث حشرت في نفسه وعظّمه هذه التغييرات جميعاً . وإليذنا أيضاً بأنه لن يظل ولن يبحث عن التغييرات الدقيقة ، وليرك لنفسه حرية العودة - مع إسماعيل - إلى أرض الوطن في أقرب فرصة ، وقد وجد هذه الفرصة حين أتى ذكر أبيه الشيخ في سياق ذكرياته ؛ لأن المشكلة - عند يحيى - هي مشكلة توافق إسماعيل - العائد بأعلى الشهادات في طب العمود - مع هذا المجتمع المتخلف !

والرواية هنا ليس ضمير المتكلم ، لكنه ضمير الغائب ، الذي يؤكد - دائماً - أنه ليس إسماعيل يحكى عن نفسه ، لكنه يمت بصلة قروى إليه ؛ فهو ابن أخيه . ربما لجأ يحيى حتى إلى هذا الضمير - كما فعل الحكيم قبله في « عصافير من الشرق » مثلاً - للخرج الشرق المعهود من ضمير المتكلم « أنا » ، وليسوّغ أيضاً غياب كثير من التفاصيل ، ويسوّغ ما يمكن أن نسميه « الرواية من خارج النص » ، أعني رواية أحداث لم تكن الدلائل قاطعة على روايتها بغير نقل عن راي آخر ؛ كالذي حدث لإسماعيل في المسجد بعد أن حطم الفتائل ، ثم نقله غلاب الرعى إلى الدار ، أو تصوير حب الناس له وذكرهم له بالجميل والخير وهم المسلم لله له المغفرة ، ويعلم الرواية أنها المغفرة من حبه للنساء !

والأسلوب الروائي السائد هو « الرواية » أو « الحكى » ، يطمحه - أحياناً - إلى « الحوار » ، وهو - في أغلب الأحوال - قصير ، دال ، يأتي في اللغة العامية أحياناً ، وفي عربية فصحي في أحيان أخرى ، دون الحراك ودون قائل . فلا تلاحظ على اللغة الفصحى في الحوار إلا الأب ، ولا ندرى لماذا (ربما احتساراً للسلطة الأبوية) ، ثم الأجانب ؛ أما إسماعيل فثفته في الحوار تتلون بلون الذي يتخاطب ؛ فهي أحياناً الفصحى وفي أحيان أخرى العامية وكذلك الشيخ دهريري . وتبنت كل من الأم وفاطمة التوبة عند الهبة العامة . كما ينقل يحيى حتى من الشارح نداءات الباعة ، وتوسلات الشاحنين ، وشجار سكر ، كأنما ليصور كيف كان يحيى - بكل ما فيه - حيّاً في نفس إسماعيل ، أو ليثير - من طرف خفى - إلى أن هذه المصالحة مع الجماعة كان دافعها هذه العلاقة الجليشة في نفس إسماعيل ، والتي تجعله والميدان حيّاً في نفسه ، بكل ما فيه من مظاهر الحياة ، بل والموت أيضاً ! أعني عاطفة « الحب » ، والألفة ، التي تندرج أمتها كل رغبة أخرى ، ولو كانت الرغبة في التغيير إلى الأفضل ؟

٢ - ١

المهاد الزمان والمكان في « موسم الهجرة إلى الشمال » مهاده مزدوج ؛ يتراوح معه القارئ دائماً بين الحاضر والماضي ، وبين السودان وإنجلترا . بل إن البطل في الرواية شخصان ، هما مصطفى سعيد والرواية ، اللذان يلتقيان في ملمح أساسي هو صلتها بأوربا ، بـ « الشمال » ، وإن كانت - كما سنرى بعد - يختلفان كثيراً بعد هذا .

تبدأ الرواية بعودة الرواية - لا اسم له في الرواية - من لندن ، بعد ضربة امتدت سبع سنوات طوياً ، تشدّ فيها حنيته إلى أهله وجلوهره فيضارية في السنوات . ولعلّ نظره بين المستعربين وجه لم يعرفه من قبل ، يسأل عنه ، فيخبره والده أنه « مصطفى

يبدو - لم يُبَيِّها له أبداً ، بل اُتِّمَتْ له - فحسب - ما عليها من واجب تجهله ، وتزكَّت له حرية الحركة والتصرف :

حين أرجع بذاكرتي ، أراها بوضوح ، شفتاها الرقيقتان مطبقتان في حزم ، وعلل وجهها شيء مثل القناع . لا أدري . قناع كفيف ، كجنان وجهها صفحة بحر ، هل تقيم ؟ ليس له لون واحد بل ألوان متعددة ، تظهر وتختفي وتتمازج . لم يكن لنا أهل . كنا ، أنا وهي ، أحلام بعضنا لبعض .

هذا الغموض الباذل في شخصية أمه ، خلف له مشاهد تدنو غريبة بين أم وإبنا ، إذ يستمر في القول :

كانت كأنها شخص غريب جمتني به الظروف صدقة في الطريق . لمعني كنت مخلوقاً غريباً ، أو لمعني لمي كنت غريبة . لا أدري . لم تكن تتحدث كثيراً ، وكنت ، وملك تعجب ، أحسن إحساساً دائماً بأنني حرٌّ ، بأنه ليس ثمة مخلوق ، أب أو أم ، يربطني كالرسل إلى بقعة معينة ويحيط معين .

(ص ٢٣)

كان مصطفى سعيد ، إذن ، مقطوعاً عن جلوده - كما أشرت - بل قد لا تجاور إذا فإنه شخصية بلا جلود ، أو - هل الأكل - متعلم الإحساس بهذه الجلود . وإذا ساعدته الظروف التي تعرض لها في طفولته كلها حل هذا ، أو هي التي خلقت في هذا الطبيعة ، فلا أب ، وأمه كانت شيئاً عابداً في حياته ، لم تفتح عنه شيئاً ، رعا ، لكنها - أيضاً - لم ترشده إلى شيء ، وسين أخبره أنه مسافر إلى القاهرة :

.. ذهبت إلى أمي وحديثها . نظرت إلى مرة أخرى ، تلك النظرة الغريبة . افترت شفتاها لحظة كأنها تريد أن تبتسم ، ثم أغلقتها ، وصدا وجهها كصهده ، قناعاً كثيفاً ، بل مجموعة أكتنه . ثم غابت قليلاً ، وجاءت بصرة وضعتها في يدي ، وقالت لي : « لو أن أبك عاش ، لما اختار لك غير ما اخترته لنفسك . الخلل ما تشاء . سألني . أوابق ، أنت وشائك . إنها حياتك ، وأنت حر فيها . في هذه الصرة ما تستعين به ، كان ذلك واجباً . لا ادعوك ولا قبل ولا ضروراه . مخلوقك سارا شطراً من الطريق معاً ، ثم شك كل منها سبيله .

(ص ٢٧)

وحين وصل إليه خبر وفاة أمه ، وهو في لندن ، كان سكاران في احتضان امرأة ، « لا أذكر الآن أية امرأة كانت . تذكرت بوضوح أنني لم أشعر بأي حزن ، كان الأمر لا يعني في كثير ولا قليل . »

(ص ١٦١) .

هذا الحيد ، أو قل الجلود في المظاهر التي حله مصطفى لأمه ، هو الذي خلف لديه هذا الجلود في المظاهر التي صاحب الجانب الأعظم من حياته - كما سنرى - ولكنه خلف عنه - بالقدرة نفسه - شوقاً محضاً للمشاعر ، للحب ، الذي انتهى به - حين وقع في - إلى مأساته !

سعد ، غريب جله منذ حسة أحوال إلى القرية فاشترى لوزياً وبيناً وتزوج من أهلها ، ولا يعرفون عنه الكثير .

منذ بدأت علاقة الراوي مصطفى سعيد ، الذي أثار فضوله منذ البداية ، فسأل عنه جده ، وسأل صحبياً ، دون أن يشفي أحد غليله . إن مالقت الراوي مصطفى سعيد لم يكن عدم معرفته به لحسب ، بل كان سلوكه أيضاً مثيراً للفضول ؛ فقد كان الجميع يسألون الراوي عن أوربا إلا هو ، وكان الجميع يتكلمون غيره . وكانت ليلة ، اجتمعوا فيها عند محبوب يشربون ، واستبقوا مصطفى ، وإذا به - وقد أسرف في الشراب - يلقى شعراً إنجليزياً ، سلم الشعر ، واضح التبرأت ، فيहत الراوي ، ويأخذ في ملاحظته ، حتى يفتح مصطفى - فيها يبدو - أن لا أحد في القرية يمكن أن يفهمه ، ويكون أميناً على سره ، غير الراوي ؛ لأنه مظف أولاً يمكن أن يفهمه ، وسألت أوربا ويمكن أن يندر ظروفه .

يجري مصطفى للراوي - بعد أن يعاهده حل الكتمان - كحليته ، التي تبدأ من نشأته شيئاً (فقد تولى والده قبل ولادته) ، فاصطه أمه ؛ منذ طفولته المبكرة ، الحرية في التصرف في حياته كيف يشاء ؛ فكانت بداية طريقه الطويل في المدرسة ، وتفوق ، ونقله معلومة الإنجليز إلى القاهرة ، ومنها إلى لندن ، مواصلاً تفوقه ، حتى أصبح أستاذاً للاقتصاد في الجامعة .

وفي لندن بدأت مأساة حياته ، فقد كان همه - رعا قبل العلم ١٢ - أن يجرى خلف الإنجليزيات ؛ فيصاحب ويشاع ، ويصاحب ويكذب ، حتى جاءت من لم تستسلم له استسلام الأخريات ، فتزوجها ، ولم تستسلم له ؛ فقتلها ، وسجن سبع سنوات ، عاد بعدها إلى السوردي ، واختار قرية الراوي ليقيم فيها ، ويتزوج من أهلها ، وينجب ولدين .

وفي ليلة من ليالي النضال يسلم مصطفى سعيد نفسه للمياه ، ويظل السؤال : هل مات متحرراً ، أو مات غرقاً ؟ سؤالاً مغلغلاً لا يعرف أحد له إجابة يقينية .

ولكن الحياة - بعده - تستمر ؛ فيحاول « وذو الرئيس » - المجوز الذي جاوز السبعين ، ويأبى ، مع هذه السن ، يشدته الأجنبية الشبهة ؛ - الزواج بحسنة بنت عمود ، أولمه مصطفى سعيد ، ولكنها - إذ تجر على الزواج - لا تكنه من نفسها ، فقتله وقتلها - أو تقتل نفسها - في ليلة أصر على أخذ حقه منها .

وحين تصل هذه الأخبار إلى الراوي - الذي أحب حسنة - لا يجد ما يفرق فيه أحزانه ولورته إلا الذير ، وتوشك مأساة مصطفى سعيد أن تتكرر ، لكنه - في آخر وقت - يستعيد نفسه ، ويقرر الحياة ويتخارها ، ليطغر على سطح الله ، ويصرخ طالباً النجدة .

الواضح من طيبة مصطفى سعيد وعلاقاته أنه كان شخصية « مقطوعة الجلود » ؛ فقد تولى أبوه - كما ذكرنا - قبل مولده ، ولم يكن له إبرة ، وكانت علاقته بأمة علاقة ذات طبيعة خاصة جداً . فقد كانت تكزن له - بطبيعة الحال - عاطفة الأمومة ، ولكنها - فيها

وحين غادر مصر إلى لندن «... لم أكن حزينا ، كان كل هـى أن أصل لنـنـد ، جـيـلا آخر أكبر من القاهرة ، لأدري كم ليلة أليت عنه » .

فلنـد ـ عنه ـ لا تزيد على أن تكون جيلا يضرب بخيمته عنها لفترة ـ قد تطول وقد تقصر لا هم ـ أبقـل بعلمها لوانته ، (ويسرج) بعيره ، ويواصل الرحلة . وقد زار منها ـ فيها يـلـو ـ علدا كبيرا ، لكنه لم يتم إلى أى منها .

ولكن فى القاهرة يـز عنصر جديد فى حياته ـ على صغر سنه ـ لفته ، وجعل للقاهرة فى نفسه مذاقا آخر ، جديدا ، لارتبط بذكرى أول لقاء مع السيدة روينسن ، حين استقبلته مع زوجها على رصيف المحطة فى القاهرة أول نزوله إليها « ذه شعرت وأنا الصبي ابن الاثنى عشر عاما بشهوة جنسية مهمة لم أعرفها من قبل فى حياتى ، وأحسـت كان القاهرة ، ذلك الجبل الكبير الذى حملنى إليه بعيرى ، امرأة وروبية ، مثل مسز روينسن علما ، طوفاني فـراخـاما ، عـيـلا عـطـرها ورائحة جسدها أنفى » (ص ٢٩) . وهذه المشاعر الجنسية هـى التى سيكتب لها السيطرة بعد هذا فى لندن ، وسيـسـفـر فى سبيل إشباعها كل شىء .

لقد واصل فى لندن دراسته حتى صار أستاذاً ، لكنه ـ فى الوقت نفسه ـ تملكه فكرة « غزو الغرب ! لقد غزا الغرب شرقه وقارته « عسكريا » ، وفـزوه هو نفسه « ثقافيا » ، فاطـل فى الانتماء منه فى نسائه ! كان سلاحه الأكاذيب ، والخداع ، بل استخدم « نـزـاث » الشرق وأفريقيا أيضا ، مستعينا ـ فى هذا كله ـ بـيله « للدية الخفية فى جيمته » ، وعلمه وثقافته ، وأيضا بحساسه الباردة ، الجليـد ، فلنـد ـ بالنسبة إليه ـ لم تكن إلا أرض « معركة » وساحة قتال وكل ما فيها من مظاهر الثقافة والإبداع الإنسان لم يكن إلا « زينة » أو « ديكورا » يستعمله مصطفى سعيد ، ويراه ولا يتأثر به فى كثير أو قليل :

ـ تـلـمـت منها [السيدة روينسن] حب موسيقى باخ ، وشعر كيتس ، وسمعت عن مارك توين لأول مرة . لكنى لم أكن أستمع بشىء .

(ص ٣٢)

ـ كانت لنـنـد خارجة من الغرب ومن وطأة العصر الفكتورى . عرفت حانات تشلى ، وأندية هابستد ، ومنديتات بلومز برى . أقرأ الشعر ، وأحدث فى الدين والفلسفة ، وأتقـد الرسم ، وأقول كلاما من روحانيات الشرق . أفعل كل شىء حتى أدخل المرأة فى فراشى ثم أسير إلى صيد آخر . (ص ٢٣)

ـ « غرفة نومى مـفـرـة نطل على حديقة ، سائرنا وردية متشابة بمنامة ، وسجاد سنملى داقى ، والسريـر رجب ، غـدته من ريش النعام . وأضواء كهربائية صغيرة ، حراء ، وزرقاء ، وبضـيـعة موضوعة فى زوايا معينة . وعلى الجدران مـرايا كبيرة ... تبين فى الغرفة رائحة الصندل المحروق والتد ، وفى الحـمام مطور شرقية نفوس ، وعقاقير كيماوية ، ودهون ، ومساحيق ، وجيوب . غرفة نومى كانت مثل غرفة عمليات فى مستشفى . ثمة بركة ساكنة فى أصـلـق كل امرأة . كنت أعرف كيف أكرهها » . (ص ٣٥ - ٣٥)

لكن أمه أورتبه شيئا آخر ترك فى حياته أثرا خطورة بعد ذلك ، هو « الحرية » . غير أنها كانت ذلك النوع من الحرية التى جعله « برياً » ، وظل هكذا ، بعيداً عن التوجيه ، بل يكرهه ؛ فلم يقبل رعاية من أحد ، ولم يـسـع هو إلى هذه الرعاية ، ووجدت هذه « الحرية » أرضها الخصبة فى لندن فكانت أحد العوامل الرئيسية فى صنع مسأله وروى مـلاـحـها .

وكان مصطفى سعيد ذكيا ، حاد الذكاء ، متنبها علما ـ بتأثير جود مشاهره ، و « استقلالته » ـ إلى « هذه الآلة العجيبة التى أنتجت له ، عـقله » :

وسرعا ما اكتشفت فى عـقل مـقـدرة عجيبة على الحفظ والاستيعاب والفهم . أقرأ الكتاب فيرسخ جملة فى ذهنى . ما أليت أن أركز عـقل فى مشكلة الحساب حتى تنتج فى مغالقتها ، تلوب بين يدى كأنها قطعة ملح وضعت فى الله . تـلـمـت الكتابة فى أسبوعين ، وانطلقت بعد ذلك لا ألقى على شىء . عـقل كأنه مـثـمـة حادة ، تتـلـق فى برود وفـلاـية (ص ٢٦)

وكان هذا الذكاء أول ما يلتصق كل اللين تماموا معه ، من أهل وطنه أو الأجانب ، حتى وصفوه بالتبرع والعقوبة : « كان أتبع تـلـيـد فى أيماننا ... كان نابعة فى كل شىء ، لا يوجد شىء يستصعب على ذهنه الصـبـب ... (ص ٥٥) يقال إنه كان ذكيا » (ص ٦٧) ؛ فكان أول مـبـمـوت سودانى إلى أوروبا ، وأصبح أستاذاً للاقتصاد فى جامعاتها .

غير أن هذا الذكاء ، وهذا الالتصاق والتركيز على هذه « الآلة العجيبة التى أنتجت له » ، وهذه للدية الخفية فى جميعه ، مع هذا الجفاف العاطفى الواضح ، بعد أن خرج إلى الدنيا فلم يـز أله ، ولم يكن بينه وبين أمه إلا ما رأينا ، والأهم هو هذا الجفاف فى علاقته ببلده التى لم يعايش طبيعتها ولا أهلها ـ هذا كله يؤكد ما ذكره مصطفى سعيد نفسه : « فى صـبـرى إحساس بارد جامد كان جوف صـبـرى مصـبـوب بالصخر » . كما يؤكد من جديد ـ هذا الانقطاع عن الجـلـلـور فى نفس مصطفى سعيد ؛ فكان لا يتنى لـشـىء ، ولا يرتبط بشىء :

« وضرب القطار فى الصحراء ، ففكرت قليلا فى البلد الذى خلفته ورائى ، فكان مثل جبل ضربت خيمتى بحمى عنه ، وفى الصباح قلعت الأوتاد وأسـرـجت بعورى ، وواصلت رحلتى ... »

فالسودان عنه بلا اسم ؛ فهو ليس إلا « البلد الذى خلفته ورائى » ، وقد ذكره فى « قليلا » فلم يـلـد إلا « جيلا ضربت خيمتى عنه » ثم غادر ، فى الصباح . أما المشاعر التى يعاينها من يخرج من « وطنه » وذكرها وأهله ، فليس عن مصطفى سعيد منها شىء . وتتـلـق ـ بطبيعة الحال ـ ألا يكون لائق ، بد آخر فى نفسه أكثر مما كان للسودان . فالقاهرة ، فى رحلة اللعب إليها :

« وفكرت فى القاهرة ونسنى فى وادى حلفا ، فتخيلها عـقل جيلا آخر ، أكبر حجما ، سابت عنه ليلة أو ليلتين ، ثم أوصل الرحلة إلى غاية أخرى » .

أكلوبة . الصندل والذَّودوش والنعناع وقناطيل العاج والأبنوس والصور والرسم لخبايا التخلخل على صفاة النيل ، وقوارير على صفحة لله أشرعها كاجنحة الحمام ، وشموس ترتب على جبال البحر الأحمر ، وقوافل من الجمال تحب السير على كتيبان الرمل على حدود اليمن ، أشجار القبلية في كردفان ، وفيتات عاريت من قبائل الزاندي والثوير والشلك ، حقول اللوز والبَّين في خط الاستواء ، والمعابد القديمة في منطقة النوبة ، الكتب العربية المزخرفة لأخلفة مكتوبة بإسقاط الكوكب المنقح ، والسجادية المعجبة والستائر اللوزنية ، والمرابا الكبيرة على الجدران ، والأصواء الملونة في الأركان . ركت وقيلت قديمي وقالت : أنت مصطفي مولاي وسيدى وأنا سوسن جاريك .

(ص ١٤٧)

— « ورهم إلهي أني أكتب ، فقد كنت أحس أني بطريقة ما أعني ما أقول ، وأنها هي أيضا رهم كلها وإن ما كانت هي الحقيقة . كانت تلك لحظة من لحظات النشوة النادرة التي أبيع بها عمري كله . لحظة تحول فيها الأكتيب أمام عيني إلى حقائق ، ويصبح التاريخ قواد ، ويحول المهرج إلى سلطان » .

(ص ١٤٥)

لقد كان يكلب ، ويدرك أنه يكلب ، ولا يتم بأن تؤمن من أمامه بصدقه ، بل كل ما يعتنه أن تبهر ، وأن تعجب حتى تتجمع هي نفسها في الدور وتشارك في غيبه . وفي سبيل هذه الملحظت من النعمة و النشوة النادرة ، تحول الأكتيب إلى حقائق ، ويحول التراث الشرق وأفريقيا ، من المطور والسجادة وقناطيل العاج ، إلى الشعر والفلسفة والدين ، إلى قطع شطرنج أو مكعبات أطفال بخير شكلها بتغير أوضاعها ومنظورات زوايا ، أو هو — في الأحوال كلها — زينة باهرة ، و ديكور ، لفرقة نومه ، ومعبدة لصحابه ، وأياها معبدة له هو نفسه !

ولقد إهاته — كما أشرت — حب الفاسرة ، وحب الاستطلاع ، والميل إلى الغريب المصحب ، أو — في كلمة — الأشواق الرومانسية التي كانت آثارها — ومثال — حبة في النفس الأوربية ، هذا الشوق الذي دفع الأوروبيين ، ورجالا ونساء ، إلى آسيا وأفريقيا وأمريكا ؛ الشوق إلى المختلف : « كانت [آن هند] عكس نحن في مناخات استوائية ، وشموس قاسية ، وأفاق أرجوانية » (ص ١٣٤) . أما هو ، فكان « جنويا يمين إلى الشمال والصقيع » ، حينما أشمله تشربه للحضارة الأوربية قبل أن يراها ، وسنرات الكيت والحمران التي عاشها في السودان ، والجفاف العاطفي الذي قابلها بالبحر من ناحيته ، والاعتماد على حله « للدية الحادة في جمججة » وحدها ، ثم استيلاء فكرة « الغزو » و « الانضمام » من أوروبا عليه !

إنه لم يكن يبحث — في الظاهر — عن الحب ، بل كان يبحث عن

وه البركة الساكنة ، في داخل المرأة قد تحركها الغريبة أو اللدنة أو الجنية في أي شيء . ولم تجله تراث الشرق وأفريقيا ، فاصبح في يده — أو قل في عقله — دمية يلهو بها ، يستدرجها جهورا ، قد يكون منعفا ، أو يبحث عن الغريبة وحدها ، وفي أكثر الأحيان مجرد استمرار الرغبات الشقية في نفس امرأة ، أو حتى لا مترضاها ! لهذا ما فعله بالفلسفة ، والدين ، و « روحانيات الشرق » ، حتى يدخل امرأة إلى فراشه . ولا ينسى قارئه مشهد إذلال جين موريس له وهي تطلب ثوبا لاستمالتها له زهرية ، ثم خطوطا عريضا نافرا ، ثم سجادة صلالة هي « أثنى شيء عسدي ، وأعز هدية على قلبي » فلا يدخل بهذا كله وهي تدمره أمامه ، كسرا وتقرظا وحرقا ، وفي النهاية لا يتبله أريه !

وهؤلاء النساء اللاتي قابلهن مصطفي سعيد ، وأوقع بين ، هن اللاتي ساعدنه على ما فعل في سهولة ويسر : ربما طبيعية تكونين الحضارى والتغافى ، فقد كن يملن إلى كل عجب وغريب ، ولو كان عضو أكتيب ؛ فهو الإحساس الأوربي السائد — تقريبا — بتأثير الحمية الرومانسية ثم عصر الاستعمار . وكان مصطفي سعيد نهما لا يفيض للأكتيب ، التي كان يبيع في نسجها لتزداد غرابتها وتؤكد تأثيرها :

— « هذه السيدة [إيزابيل سيمور] نوعها كثير في أوروبا ، نساء لا يعرفن الخوف ، يقبلن على الحياة بجرح وحب استطلاع . وأنا صبراء الفضا ، متاعة الرغبات الجنونية » .

(٤١)

— « وقائد الحديث إلى أهل ، قلت لها ، خير كتاب هذه المرأة ، إني يتم وليس في أهل . ثم عدت إلى الكتيب ، فوصفت لها وصفا مهولا كيف لفست والدي ، حتى رأيت السلمح يسطقر إلى عينيها » .

(ص ٤٢)

ويحكى عن أول لقاء به « آن هند » :

« قابلتها أشر عاصفة ألقيتها في أكسفورد عن أبي نواس . قلت لهم إنهم هم الخيام لا يسألوني شيئا إلى جانب أبي نواس ، وقرأت لهم من شعر أبي نواس في البحر بطريقة خطابية مضحكة ، زاهيا لهم أن تلك هي الطريقة التي كان الشعر العربي يلقي بها في العصر المملوكي . وقلت في المحاضرة إن أبي نواس كان معصوبا ، وإنه جعل من البحر رمزا حله أشواقه الروحية ، وإن توفقه إلى البحر في شعره كان في الواقع توفيقا إلى الفناء في ذات الله . . . كلام ملق لا لأسف له من الصلحة ، لكنني كنت ملهما في تلك الليلة ، أحس بالأكتيب تتدقق على لساني كأنها معان ساسية . وكنت أحس بالنشوة تسري مني إلى الجمهور ، فألقى في الكتيب . . . » (ص ١٤٤)

— « وفي لندن أدخلتها [آن هند] بيتي ، وكثر الأكتيب الفاضحة ، التي يبتئها عن عمد ، أكلوبة

« كنت أجدّها في كل حفل أذهب إليه . كأنها تتمدد أن تكون حيث أكون لكيهني . أردت أن أراقصها ففعلت لي : لا أرقص معك ولو كنت الرجل الوحيد في العالم . صنعتها على غلغها فركلني بساقها وعصفني في فراغي بأسانها كأنها أسنان لينة » .
(ص ١٥٧)

وحين « كبح جراح نفسه » مرة وتجنّب أسبوعين ، مبعثداً من الأماكن التي ترتادها والحفلات التي تدعى إليها ، عرفت هي طريق بيته ، وطن أنها سلّمت أخيراً ، ولكن ، هيهات ! فقد حملت أجل ما هنه من تراث ، وأعرّضت له ، أو أحرقتها ، ثم وكلته ركلة أطارت ليه حتى سقط مغشياً عليه . لكنها أخيراً تزوجته : « . . فجاءه أجهشت بالكآبة ، وأخذت تكي بكرة . دهشت أنا لهذه العاطفة منها وكفّ للسجل عن إجراء المراسم . . » (ص ١٦٥) . لكنها بعد الزواج أذلت ، مرة أخرى ، ليست أخيرة ، واستمت عليه حتى لم يعد يفرّق بين الحب والكراهية ، بين الحياة والموت :

« دفعتني على يعف وصبرخت فيها : أنا أكرهك . أفسد ألقى سائلك يوماً ما . بقى خمرة حزني لم يغب عن التمييز في حينها . تألّفت حينها ونظرت إلى نظرة غريبة . هل هي دهشة ؟ هل هي خوف ؟ هل هي رغبة ؟ ثم قالت بصوت فيه مخالفة مصطنعة : أنا أيضا أكرهك حتى الموت » .

(ص ١٦١ - ١٦٢)

ولو استبدلنا بكلمة « الكراهية » هنا كلمة « الحب » ما هربنا السياق ، ولا الفكرة الكلمة فيه . لأن علاقتها تعاضبت فيها للتناقضات كلها ، من الاهتمام والإعراض ، الإكدام والمنع ، الإهمال الذي انتهى إلى الزواج ، والزواج الذي كان بداية لخربان ملهم . لقد عبّر حل حبه لها - كما رأينا - أكثر من مرة : « ولكنني رغم إرائد أحبتها ولم أعد أستطيع أن أسطر على مجرى الأحداث » ، بل بلغ حبه لها أن « الدنيا كلها لا تساوي عندي حبة خردل في سيبلها » . والأكثر دالة من حديثه احتمال لإحراضها وأصراره على مطاردتها ، ثم احتمالها لما كانت تسببه له من متعب .

فكانت إحدى عاداتها أن تثير المتاعب في كل مكان يفرجان إليه ، حتى قال له رجل في حانة جاء يفض معرفة أثارها :

« يؤسفني أن أقول لك إن هذه المرأة إذا كانت زوجك فذلك مزيج من مومس . هذا الرجل لم يكلها بكلمة . يبدو أن هذه المرأة تحب منظر العف » .
(ص ١٦٣)

وإنما لذلك : لا تحب منظر العف فحسب ، بل كانت أيضا تمخره ، ومع مصطفي سعيد نفسه ، كما رأينا ، وكما يمكن أن : « . . وقد كانت لحظات الشوة تادرو بالفضل ، وفيه الوقت تقضي في حرب ضروس لا هودة فيها ولا راحة . كانت الحرب تنتهي بهزيمتي ذاتيا . أصفها فتصغني وتنبش أظفارها في وجهي ويتعبر

التمة التي ألبيت ظهره ، وأحرق بثارها ثلاث نساء اتحنن تحت وطأة كلبه وخداه ورجلته القاسية ؛ أيضا ؛ فمنت في نفسه بلرة المنف الأوربي ، الذي رآه مع جنود الاستعمار في وطنه وفي القاهرة ، وفي الحروب المتوالية حتى الحرب العظمى الأولى . لقد حلم كلب مصطفي سعيد وخداه جانيه ، فلم يكن أمامه إلا « لخل الأوربي الشائع » : العف ، ولو مع أنفسهم ، فلتحنن : « هاتان الفتاتان لم يقتلها مصطفي سعيد ولكن قتلهما جرثوم مرض عضال أصابها منذ ألف عام » (ص ٣٦ - ٣٧) .

وحين أذلت « جين مومس » مصطفي سعيد حتى تزوجته ، ثم امتنعت عليه ، وخاتته ، وبارست معه كل أنواع العف - كانت كأنها تستير هذه البادرة التي ألقها في نفسه الحضارة الأوربية ، وغلبها حوادث الانتحار المتتالية حتى تحّت ، وجعلتها « جين مومس » تترعرع وتؤن أكلمها .

غير أن مومس « جين مومس » لم يفسح مصطفي سعيد وحله نهائياً ، فقد كانت تسمى إلى مصير الآخرين ، الانتحار ، ولكن لا يبدوا ، بل يد مصطفي سعيد نفسه . كانت تسمى أن يقتلها ، وقد فعل . كانت تريد الموت حل يديه ، وتعرفت بلرة العف في نفسه فاستلذتها حتى تحولت إلى يد قوية فرست الخنجر في صدرها . لقد طارده « جين مومس » ثلاث سنوات ، لا تنبه من نفسها شيئا ، ولا تسمح لأخرى بأن تقترب منه :

« . . وكنت أحسن إحصاء داخلياً أنها رغم تظاهرها بكرهايتي ، كانت مهتمة بأمرى ، حين يجمعني ولذاها مجلس تراقيني بطرف عينها ، ونحسى جميع حركاتي وسكناتي ، وإذا رأيت مني اهتماماً بفتاة ما سارعت إلى إسامتها والنسوة عليها . كانت ماجة بالقول والفضل ، لا تتروع من فعل أي شيء ، تسرق وتكذب وتفش ، ولكنني رغم إرائد أحبتها ولم أعد أستطيع أن أسطر على مجرى الأحداث . كانت حين أحبتها تفرق ، وسين أطاردها تهرب مني » .

(ص ١٥٨)

لقد أحبتها لأنها مثله ، تكذب وتفش وتسرق ، « لا تتروع من فعل أي شيء » في سبيل ما تريد ، « وأحبها أيضا - وهذا هو الأهم - لأنها لم تنله ما يريد ، ولم تستسلم له استسلام الآخرين ؛ فكانت تلوح بما يفره ، بل ما يشعرو باهتمامها به ، حتى إذا اقترب منها وطاردها ، ابتعدت عنه ، أكثر من هذا لم تسمح لأخرى بالاقتراب منه ؛ لقد أشعلت في نفسه قتل الرغبة ثم لم تروها ، فاشتد غمؤه ، فخرج « مجرى الأحداث » من يده هو « الغارزي » الذي لم تكن مليئة تستعصي على جيوشه المهيمنة !

« - هذه المرأة قدري وفيها هلاكي ، ولكن الدنيا كلها لا تسوي عندي حبة خردل في سيبلها . أنا الغارزي الذي جاء من الجنوب ، وهذا هو ميدان المعركة الجليدي الذي لن أعود منه ناجيا » .
(ص ١٦٢)

إليه لإشارة الحرب المستعرة ؛ لأنها « تحب منظر العنف » ، بل ثماره ، وهو - في الوقت نفسه - سهل القيد . وفوق هذا كله ، « مصطفى سعيد سيمح ويكأ لها ، عبداً تغذيه ما تشاء ؛ إنها شهوة التملك ، من جهة ، وشهوة العنف من جهة أخرى . (ص ١٦٣)

إنها شخصية تبدو شاذة في حينها للعنف ؛ ثماره وسعد برؤى به ، بل كانت تسعى إليه حتى الموت ؛ فكان عشقه المخلص للعنف والموت ، أو - لنقل - للعنف ولو أدى إلى الموت ؛
يكنى مصطفى سعيد قتلها :

« ورايت وجهها تلعوه حرة ، وحبها ينكران كأنها أصبحت غير قادرة على السيطرة عليها . رلعت الخنجر بيده فتألمت حله بمنيتها . وأتست حلقا العينين فجاءه وأضله وجهها بنور خاطف كأنه لم يرق . لبثت تنظر إلى حد الخنجر بخيل من الدهشة والحلوف والشن »

وضعت حد الخنجر بين تهلينا ، وشبكت هي وجعلها حول ظهرى . ضطت بيده . بيده . فتحت عنها . لى نشوة في هذه العيون . وبدت لى أجل من كل شيء فى الوجود . قالت بألم : يا حبيبى ، ظننت أنك لن تفعل هذا أبداً . كنت أظن أنك » (ص ١٦٦ - ١٦٧)

وقد أرادت أن تكمل الدارة ، فأخبرت تدعو أن « يصيحها » ، وأخبرت أذكت صدرها بصوتها [والخنجر بينها] وهى تصرخ متوسلة : تعال معي . تعال . لا تدعني أذهب وحدى » (ص ١٦٧) . لكنه لم يفعل ، أما أن يقوم غيره بما أتحق هو فيه ؛ فتبقى أن يحكم بإعدامه ، لكنهم سبكوا « للزائرة » حوله وحكموا بسجنه ؛



لماذا يُقتل مصطفى سعيد في « موسم الهجرة إلى الشمال » ؟

إن الجانب الذى حللناه من مصطفى سعيد - حتى الآن - هو جانبه الإنسانى : حرمانه ، وانقطاع جلوه ، وكذاؤه وتفوقه . إن الفلارى « يوشك » أن يقول - فى لحظة ما - إن هذه الشخصية شخصية شاذة ، لا تملك إلا نفسها ؛ فتفتح رغباته فى أوروبا ، بعد أن شرب ثقافتها وتشبع منها ، حتى وهو فى بلد ، وفى القاهرة ، ثم فى لندن ، وقد وجد حرية ممارسة هذه الرغبات ، دون جهد إلا فى الكذب والخداع ، وهو يارع فى إرضائها ؛ فأخذ يملس هذه الرغبات ما شامت له للممارسة ، مجدداً حتى توات المنطقة التى أتى منها .

لقد قلنا « يوشك » لأننا لا نلبث أن نكتشف أن ما فعله مصطفى سعيد ليس غريباً على إطاره الحضارى فى السودان - والمنطقة كلها ، للأسف ! - الذى يرى فى الجنس وحده مقياساً لا يخطئ لرجولة الرجل وأثره المراتبة معاً . (راجع الفصل الخامس من الرواية كله) . ومن ثم تولدت فى رأس مصطفى سعيد فكرة « الغزو » واختار أرضاً للمركة فى أوروبا !

كان هذا ما يملأ رأس مصطفى سعيد ، أما الهدف الأساسى من

فى كيانها بركان من العنف فتفكر كل ما تناله يدحا من أوران ويتركز الكلب والأوراق ... كل معركة تنتهى بتمزيق كتفهم أو حرق بحث أضحت فيه أسابيع كملته ... » (ص ١٦٣)

وكانت تحفونه ، فى الوقت الذى تمتع عليه ، وكان هو يعلم هذا ، وكانت هى لا تحفبه .

« وكنت أعلم أنها تحبوني . كان البيت كله يفوح برائحة الحياة . . . قلت لها : أنت تحبوننى . قالت : افرض أنتي أعونك . صرخت لها : أقسم أنتي سأقتلك . أتست مسخرة وقالت : أنت فقط تقول هذا . ما الذى يمنعك من قتل ؟ ماذا تنتظر ؟ لملكك تنتظر حتى يجرد رجلاً فوقى . . وحتى حينئذ لا أظنك تفعل شيئاً . ستجلس على السرير وتبكي . » (ص ١٦٤)

ما الذى يربطه إليها ؟

« وما أكثر ما سألت نفسى : ما الذى يربطها بها ؟ لماذا لا أتركها وأنبجر بنفسى ؟ ولكنى كنت أعلم أن لا حيلة لى وأن لا مقر من وقوع المسألة . » (ص ١٦٤)

إن تفسير هذه العلاقة بين مصطفى سعيد و « جين موريس » - على المستوى الإنسانى - يمكن أن يكون بالقول إنه أحبها لشخصيتها المستقلة ، وعدم الاستسلام له فى سهولة ويسر ، أحبها لإصرارها على منعتها ومعرفتها السبل للوصول إلى هذا الهدف . غير أن هذا التفسير - أو هذا التفسير وحده - يعمل من مصطفى سعيد شخصية ضمنية ، مهيأة ، تدهش عند أول اختيار حقيقى مع امرأة قوية لها شخصيتها المستقلة ، ولها رغباتها التى تعرف متى تشبعها ، وكيف تشبعها ، ومع من تشبعها .

ومصطفى سعيد كذلك ؛ ولا يهدأ نجاحه مع الأخريات ؛ فاجانب كبير من هذا النجاح يعود إلى كلبه وشده ، واجانبه لهذا الكلب والخداع ، كما يعود أيضاً - وربما بالدرجة الأولى - إلى استعماله من اللقوع تحت تأثير هذا الخداع . أما « جين موريس » فقد عرفت مصطفى سعيد على حقيقته ، وعرفت كيف تعامله . وكانت قاعدتها بسيطة ، لكنها ناجحة : زده حرماتاً يزيد أرتباطاً ؛ جد ولا تمتع ، أو - إذا منحت - فليمنع بحساب دقيق ؛ فما الذى يربطها هى به ؟ ما الذى جعلها تطارده هذه المظادة كلها ، حتى تزوجه ؟ ولماذا تزوجه أصلاً ؟

هل تزوجه طمعاً فى رجولته - أو ببعيته ، لا فرق ! - التى جلبت الأخريات جميعاً إليه ؟ رما ، فلا يستطيع أحد أن يقنع وإلا سترز أسئلة من قبيل : ولماذا - إذن - تأبى على إهانة هذه الرجولة بانتظام وإصرار غريبين ، ولم تستسلم له أبداً ، فظلت لحظات التشوة نادرة ؟

لقد وجدت « جين موريس » فى مصطفى سعيد ضالتها ؛ رجلاً عنيف الرجولة ، « ثورا متوحشاً » ، إذا أعطى فى سهولة ويسر عاف ما أعطى ، وإذا منع تمك . ووجدت فيه هذا العنوان الذى تحتاج

والشوق ، والحلم الذى لا يتحقق : « ولم يفض وقت طوبيل حى
أحسست كأن تلمبا يلوب في دخاني ، فكاننى مقبور طلمت عليه
الشمس . ذاك دفعه الحياة في العشرة . فقدم زماقاً في بلاد و غمت
من البرد حيتانها » (ص ٥) .

ولم يكن حيتنه إلى الناس والأهل وحلهم ، بل كان أيضاً حيتناً إلى
الطبيعة ، إلى الجبلور :

ذاك لعمري صوت أعرفه ، له في بلدنا وشوشة
مرحة . صوت الريح وهى تمزج بالخنيل غيره وهى تمزج
بحقول القمح . وسمعت هديل القمري ، ونظرت
خلال النافذة إلى النخلة القائمة في فناء دارنا ،
فعلمت أن الحياة لا تزال بخير ، أنظر إلى جدها
القوى المتدل ، وإلى عروقها الضاربة في الأرض ،
وللى الجريد الأخضر لتمثيل فوق هامتها فأحس
بالطمأنينة . أحس أنى لست روضة في مهب
الريح ، ولكننى مثل تلك النخلة ، خلوق له
أصل ، له جبلور ، له هدف . (ص ٥ - ٦)

إن العمدة - هند الراوى - تمنى الكثير ، بالرغم من غربة
السنوات السبع ؛ تمنى ناساً ، وأهلاً ، وأرضاً ، بل شجرة يمينه ،
وطيوراً ألق سماع هديلها ، بل تمنى أيضاً عادات ألفها وأحبها ،
حرم منها فترة ، وبها هو يمد إليها سعيها ، تشران ؛ منها تكن بساطة
مظهرها :

وجاءت لى تحمل الشاى . وفرغ أى من صلاته
وأوداه فجاءه . وجاءت لى وجاء أخوئى .
وجلسنا نرشب الشاى ونسحدث ، شائنا منذ فتحت
ميتانى على الحياة . نعم ، الحياة طيبة ، والدنيا
كحالم لم تتغير . (ص ٦)

إنها - فى كلمة - العمدة إلى الجبلور ، التى يستشعر معها الإنسان
الطمأنينة والهدوء ، يشعر معها أنه « ليس روضة في مهب الريح » ،
وأنه « مخلوق له أصل ، له جبلور ، له هدف » . وهذا كله ما اعتقده
مصطفى سعيد ؛ فضاء !

وهذه العمدة نفسها هى التى فتحت مسام نفسه للحياة كلها ،
وخلفت في نفسه رغبة عزيمة من الغب من الحياة ما وسعته القدرة
والطاقة ، والمطاء الذى لا تحده حدود :

.. وكانت تظفر في خفي أحياناً أفكار غريبة . كنت
أفكر ، وأنا أرى الشاطئ يضيئ في مكان ، ويتسع
في مكان آخر ، أن ذلك شأن الحياة ، تعطى بيد
وتأخذ باليد الأخرى . لكن لعمري أدركت ذلك فيما
بعد . أنا الآن ، على أى حال ، أدرك هذه
الحكمة ، لكن بلهني فقط ، إذ إن عضاض تحت
جلدي مرنة مطواعة ، وقلبي متعطش . إننى أريد أن
أخذ « حنى من الحياة عنوة ، أريد أن أعطى بسبخة ،
أريد أن يفيض الحب من قلبي فينزع ويشر . ثمة
ألفاظ كثيرة لأبدي أن أتوار ، ثمة شمار يجب أن
تقتطف ، كتب كثيرة أقرأ ، وصفحات يبيضه في

ولا يعنى منه إلا ما يعلأ فراشى كل ليلة .

(ص ٣٩ - ٤٠)

ولا يتدعنا أنه لاذ - في النهاية - بوطنه ، وبالأرض يفلحها ،
ويتزوج ، ويتجب . فقد عاد إلى هذا كله عطيلاً ، ليس فيه من قواه
الإيجابية الفاعلة الملوثة على مسيرة وطنه وشعبه شيء ، أو هو قد عاد
ليحكي حكاياته ويقوم لها ضريحاً .

لقد تسربت جرائم الحضارة الأوربية إلى نفسه وانتهى أمره ،
حتى وهو يعيش بين قومه وفي وطنه ، وظل النداء يتردد قوياً في أذنه :

.. لا جدوى من غداغ النفس . ذلك النداء الجيد
ما يزال يتردد في أذنى . وقد ظنت أن حياى
وزواجى هنا سيكفني . ولكن لعمري خلقت
هكذا ، مهما يكن معنى هذا ، لا أدري : إننى
أعرف بعقلي ما يجب فعله ، الأمر الذى جرت به في
هذه القرية ، مع هؤلاء الغنم السعداء . ولكن
أشياء مهمة في روعى وفي دمي تتلعفى إلى مناطق
بعيدة تتراسى في ولا يمكن تجاهلها . واحسرون إذا
نشأ زكادى ، أهدما أو كلاهما ، وفيها جرنومة هله
المدوى ، عدوى الرحيل . (ص ٧٠ - ٧١) .

لقد كان سراً أن يعود مصطفى سعيد أو ليعود ؛ لأن عودته لم
تُعد ولم تُعد غيره ؛ فيصبح سراً أيضاً أن يكون مصطفى سعيد قد
مات أو انتشر ؛ لأنها - على أية حال - لم تكن النهاية التى يريدونها
أو يتوقعها :

إنما ، هل هى فعلاً النهاية التى كان يبحث عنها ؟
لعمري كان يريدونها في الشمال ، الشمال الأقصى ، في
ليلة جليلية عاصفة ، تحت سياه لا تنوم لها ، بين
قوم لا يمنهم أمره . نهاية الخزة الفاقين .

(ص ٧١)

٣ - ٢

هذه الشخصية ، شخصية مصطفى سعيد في علاقته بأوربا ،
تقابلها شخصية سميرت آخر إلى أوربا ، هى شخصية « الراوى » ،
ونظرت على كل من أوربا وقومه ، وإلى « العلاقة » أو « الصراع »
بينها ، في الماضي والحاضر ، وما ينبغي أن يكون عليه في المستقبل .

والقارىء لا يعرف من تفاصيل رحلة الراوى إلى أوربا إلا أنه قضى
سبع سنوات يدرس للدكتوراه في حياة شاعر إنجليزى . ولكن الذى
يراه القارىء على طول الرواية هو « نتيجة » هذه الرحلة بعد عودته ؛
النظرة التى يرى بها طرفي « العلاقة » أو « الصراع » بين حضارتين ،
والتي يرى بها هذه العلاقة وهذا الصراع أيضاً .

إن أول كلمات الراوى في الرواية صيحات الفرح والندف
والسعادة بالعودة إلى الأحضان التى طالما جلده الشوق إليها ، سبعة
أعوام طوال ؛ « سبعة أعوام وأنا أحسن إليهم وأحلم بهم » ؛ إنهم أهله
وقومه الذين لم يكونوا يفلتون من شوقه شوقاً « فرحوا بى وضجروا
حولى » ، فكانما يذوب في داخله تلج الشمال القارس ، تلج القرية ،

سجل العمر ، ساكن فيها جملًا واضحة بنط جري .

(ص ٨ - ٩)

أسمع طائرًا يغرد ، أو كلبًا ينبح ، أو صوت فأس في الحطب ، وأحس بالاستقرار . أحس أنني مهم ، وأني مستمر ، ومكتمل . لا . . . لست أنا الحجر يلقي في الماء ، لكنني البقرة تبلر في الحقل .

(ص ٩)

بل هو يكشف أن قرية وأهله وقومه جميعا في الحقيقة لم يندروا نفسه أبداً ، وكانت قرينته - الحقيقة والرمز مما - مخلؤه وهو في غربة :

كنت أطوى ضلوعي على هذه القرية الصغيرة ، أراها بين خيالي أبنا الفت . أحياناً في الشهر الصيف في لندن ، أتر هطلة مطر ، كنت أتم راتحتي . في لحظات خاطفة قبل مغيب الشمس ، كنت أراها في أغنيات الليل ، كانت الأصوات الأجنبية تصل إلى أذن كأنها أصوات أهل هنا . أنا ، لا بد من هذه الطيور التي لا تعيش إلا في بقعة واحدة من العالم . . . الرجوه هناك كنت أقرأها قمحية أو سوداء ، فتبدرونها للرمز أعرفهم . (ص ٥٣)

هذا الارتباط الذي لا ينقسم ، حتى في أثناء الغربة ، هو الذي يجعل قرينته وقومه في داخل نفسه لا يفرجون ، بل يعمل الأجانب ، وأصواتهم لهم ملاحق قومه وأصواتهم !

وهذا الارتباط أيضاً هو الذي يخلؤه - كما أشرنا - تفتحاً للحياة ، ورغبة في العطاء غير المحدود ، كما أنه هو - لا الفرور - الذي يجعله في رده - التي لا يعلها - على مصطفى سعيد ممثلاً زوا ، وشعروا بالفخر والانتصار :

— لاغرو ، فقد كنت أهد نفسي زينة الشبب في البلد .

— يقولون في ماذا تسمونني ؟ لم يعجبني ذلك ، فقد كنت أحمب أن الملايين المشفرة في الحظر كله سمعوا باتصاري .

— الطور .— هكذا قلت ، لكنني ، ولحقني يقال ، كنت تلك الأيام مزهواً بنفسي ، حسن الظن بما . . . قلت له ، وأنا أضحك التواضع . . .

— واضظنت ، لا أفضي عليك أنني اغتظت ، حين فشك الرجل ملء وجهه . . .

(ص ١٢ - ١٣)

إن الرواي يشعر بأنه قام في الحجاز بما يجب عليه في هذه الرحلة ، أن يتعلم ويتغن ما تعلم ، لقد أخذ وأحسن الأخذ ، وما هو قائم يريد أن يعطي ويعطي ، لا يكتف عن العطاء ، وهذا ما يخلؤه زواً وفضراً وإحساساً بالانتصار ، لا الفرور ، كما قد يتبادر إلى اللحن لأول وهلة . وهذا أيضاً ما يجعله ينظر إلى أهله وقومه « كما هم » يستنهم

وسوءاتهم . بخيرهم وشرهم ، وهو ما يجعله أيضاً ينظر إلى مصطفى سعيد في حجمه الحقيقي ، لا يجعل منه أسطورة خيالية وغنى . كما يجعله الموثقون من زملاء طفولته وأخروهم - ولا أسطورة خلود - كما فعل عجيب حين يشبه مصطفى سعيد بنى الله الحضار ! بل هو يرله - في أكثر الأحيان - أكلونية ، غنى أكلونية أو وهم !

والرواي في رؤيته للأوربيين يؤكد على الجانب الإنساني ، أو قلّ البشرى منهم ، فهم « مثلاً » يكرهوا على الناس دائماً :

دهشوا حين قلت لهم إن الأوربيين ، إذا استنيتنا فوارق ضغيلة ، مثلاً تماماً ، يتزوجون ويتزوجون أولادهم حسب التقاليد والأصول ، ولهم أخلاق حسنة ، وهم عموماً قوم طيبون .

وسألني عجيب : هل بينهم مزارعون ؟

وقلت له : نعم بينهم مزارعون وبينهم كل شيء .

منهم العامل والطبيب والمزارع والمعلم ، مثلاً تماماً .

وأترت ألا أقول بقية ما خطر على بالي : مثلاً تماماً . يولدون ويتزوجون ، وفي الرحلة من المهد إلى اللحد يعملون أحلاماً ، بعضها يصدق وبعضها يخيّب . . . (ص ٧)

وواضح تماماً أن « المماثلة » التي يؤكد عليها الرواي - هنا - يمكن أن تنطلق عليها « المماثلة البشرية » ، مماثلة الميلاد والموت ، وما بينها من أحلام - فردية - بعضها يصدق وبعضها يخيّب ، وإمتهان كل مجموعة منهم عملاً عمداً ، من اللب إلى الزراعة إلى الصناعة أو التجارة . . الخ . وواضح أنه يؤكد للناس - وربما لنفسه أولاً - على هذه « المماثلة » وتخلصاً من عقد النفس أو الاصطهاد التي ما تزال مسيطرة على كثيرين من الشعوب التي كانت مستعمرات أوروبية . ولكن هذا التأكيد - كما سنرى بعد - يلمس معالم الطريق أمام الدين يريدون أن يضعوا أيديهم على « مفتاح » يحدد له روح الحضارة الأوروبية . لكنه - على أية حال - يكتفي بهذا التأكيد على مماثلة الإنسان الأوروبي للإنسان العربي أو الأفريقي أو للبشر في كل مكان ، فحبب - وهي نظرة - كما سنرى أيضاً - فيها كثير من السلبية ، والمصالحة « على دخل » مع هذه الحضارة . وليس هذا حلاً ، وإن يكن شائعاً ، لأن الصراع قائم شتاءً أم أرباباً ، والغزو - أياً كان شكله - لم يبدأ ، ولجأهاتنا له لن يعل المشكلة ، كما لن يجعلها غزونا - أو غزو محققين ! - لأوروبا على شاكلة غزو مصطفى سعيد لها !

وهذه السلبية جزء واضح من التكوين الشخصي للرواي ، فحين قضى مصطفى سعيد - موتاً أو انتصاراً - وترك ولديه تحت وصايته وطلب « ود الراس » ، ذي الصين عاماً - الزواج من حسنة ، أرملة مصطفى سعيد ، لم يفعل الرواي شيئاً سوى الغيظ ! بالرغم من أنه يعلم أن فارق السن بينها حوالي أربعين عاماً ، وأنها ترفضه رفضاً قاطعاً ، وقالت له صراحة : « بعد مصطفى سعيد لا أدخل على رجل » ، وقالت له أيضاً : « إذا أجبروني على الزواج ، فإني سأنتهه وأقتل نفسي » . (ص ٩٩) .

إنه نموذج للموجه الآخر للفضية ؛ فضية التقدم في هذه المنطقة ، والفتنة المتوط بها أن تروء هذا التقدم وتروء . لقد عاد يعلمه حقاً من أوروبا ، ولم يضع ضياع مصطفى سعيد ، ولكن لينسج إلى جيوش الموظفين ، الذين همهم الأول الأمن والسكنية ، أو الغنى والسلطة ، في ظل حكومات ترمي - من حيث تدري أو لا تدري - التخلف والأناثية :

.. لن يصدق [محبوب] أن سادة أفريقيا المجدد ، مجلس الرجوع ، أنزاههم كغزاة الذهب ، تلعب في ألباسهم ختم [كذا] يعني خواتم أو خواتم [من الحجارة الشنية ، وتفرح نواصيهم برائحة المطر ، في أزياء بيضاء وزرقاء وسوداء وخضراء من الموهير الفاخر والمخسر الغالي تنزلق على أكتافهم كجلود القسط السياسية ، والأحليسية تمسك أعضاؤهم الشمعدانات ، تصر صريراً على الرخام - لن يصدق محبوب أنهم تدارسوا تسمة أيام في مصير التعليم في أفريقيا في قاعة الاستقلال ، التي بُنيت لهذا الغرض ، وكُلَّت أكثر من مليون جنيه ، صُرح من الحجر والأسمنت والرخام والزجاج ، مستعمرة كاملة الاستدارة ، رُصع تصميمها في لندن ، ودعاهما من رخام أبيض جلب من إيطاليا ، وزجاج الزفاف ملون ، طعم صفيحة مصقوفة بمهارة في شبكة من غيب التيك ، أرضية القاعة مفرقة بسجاجيد صعيدة فاخرة ، والسقف له شكل قبة عظيمة ملاء الذهب ، تتدل من جوانبها شمعدانات كل واحد منها يحيم الجمل العظيم . المنصّة - حيث تقابل وزراء التعليم في أفريقيا طوال تسمة أيام - من رخام أحمر كاللبي في قبر نابليون في الأقاليد ، وسطحها ملمس لحام من غيب الأبنوس . عمل المحيطان لوحات زيتية ، وقبالة المدخل خريطة واسعة لأفريقيا من المرمر الملون ، كل فطر بلون .

(ص ١٢٠ - ١٢١)

فهل يقدر الراوي على الخروج من هذه الحلقة المحككة حوله وحول الموظفين من أمثاله ، بالرغم من العلم الذي حصله في رحلته إلى أوروبا ؟ أم لا تفن أن يستطيع ، بهذه السلبية ، وهذا التسليم بقدر الوطنية ، أن يفعل شيئاً .

ولعله وصل إلى هذه النتيجة - في النهاية - بعد أن رأى سلبته تنتهي بخسنة بنت محمود ، التي أحسها - إلى هذه النتيجة ، هذه الجريمة البشعة ، وتنهي به إلى هذا الرضخ الذي يتسلمه مما يلحاح : « هل أنا نائم أم يقظان ؟ هل أنا حيٌ أم ميت ؟ » (ص ١٦٩) . لقد ألغى نفسه - أخيراً - في التبر ، كما فعل مصطفى سعيد ، رعا ، عارياً تماماً كما ولدته أمه ،

ومع ذلك كنت ما أزال عمساً بخني رفيع واهن : الإحساس بأن الحلف أسمى لا تخفى ، وأني يجب أن أتحرك إلى أمام لا إلى أسفل . ولكن المحيط وحن حتى كاد ينقطع ، ووصلت إلى نقطة أحسست فيها أن

وفي أثناء حوارهما معها يكرّر أكثر من مرّة السكوت وانعدام الحركة ، دلالة على عجزه - الإرادي أو غير الإرادي - عن عمل شيء :

.. . لكن الآن أسمع صريراً واحداً فقط ، صوت بكائها المضح . ولم أعمل شيئاً . جلست حيث أنا بلا حراك وتركتها تنكي وجدها ليل حتى سكنت . - وفكرت في عدة أشياء أقولها ، ولكنني ما لبثت أن سمعت للأذن يتخادى : « الله أكبر - الله أكبر » لصلاة المشاء ، فوفقت هي أيضاً ، وخرجت دون أن أقول شيئاً . (ص ٩٨ - ٩٩)

بل إن محجوباً ، صديقه ، يقولها له صراحة إرسان مشكلة « ودّ الرئيس » معها : « لماذا لا تتزوجها أنت ؟ فيكون ركة : « لا شك أنك متزوج » ؛ فيوضح محبوب : « جدّ . لماذا لا تتزوجها ؟ أنا متأكد أنها ستقبل . أنت الوصي على الولدين ، وبالأحرى أنا تتّم الموضوع وتصيب أبا . » ولا شك أن حجة محبوب - الذي يصفه الراوي رداً على الكلام الأخير بالجنون - حجة قوية ، تستطيع أن تنقذ الجميع من هذا الموقف المخرج ، لكنه يكتفى - مرة أخرى - بالسكوت ، بل هو يعترف - بعد انتهاء المشكلة - بأنه يجب حسنة !

مع هذا الحب الذي يعترف به الراوي ، يترك بلفته وحسنة والجور المشتعل بالغضب والبنجوية ويسأل في عمله في الخرطوم ، في الوقت الذي جاءت فيه حسنة بنفسها إلى أبيه وقالت له بوضوح وصراحة : « قولوا له يتزوجني » ، فلما لم تلق رداً إيجابياً دفعوها عنوة إلى الزواج قتلت الزوج ونفسها .

والراوي يلقى مسؤولية هذا كله على القائمين في البلد ؛ فيصبح في محجوب : « ويقال أولاً يقال ، إنه حدث . حدث أمام أعينكم ولم تفعلوا شيئاً . وأنت . أنت زعيم ورئيس في البلد ولم تفعل شيئاً . ولكن محجوب يردّ في حدة أشدّ : « ماذا فعل ؟ لماذا لم تفعل أنت ؟ لماذا لم تتزوجها ؟ فقط تفعل في الكلام ؟ المرأة هي التي تجبرات وقسالت . عشتما وراينا التمساع تحسب الرجال » . (ص ١٣٢ - ١٣٣) .

وقد كان عرضها لمحجوب أكثر إغراء ، فقد قالت له - كما يمكن محجوب : « . . . قالت لخصصها [أي الراوي] من ودّ الرئيس ووجه الخطاب . فقط تفقد عليها . لا تريد منك شيئاً . قالت تتركني مع ولدي ، لا أريد منه شيئاً ولا كثيراً . . . » (ص ١٣٣) . ومع هذا لم يفعل هو ، ولا فعلوا هم شيئاً ، وتركوها غريسة لودّ الرئيس ونفسها ؛ فكانت الضحية .

ولم تلقف سلبية الراوي عند هذا الموضوع ، وإنما جاوزته إلى وضمة الرطوبي في علاقته بقومه وبالبلد الذي ولد فيه وعاش وما يزال يتردد عليه . فحين يقارن محجوب بين وضع كل واحد منهما قائلاً : « ولكن انظر أين أنت الآن وأين أنا . أنت صرّت موظفاً كبيراً في الحكومة وأنا مزارع في هذه البلدة المفلترة » . ويقول له بإصعاب حقيقي : « أنت الذي نجحت لا أنا ، لأنك تزيّر على الحيلة الحقيقية في القنط . أما نحن فموظفون لا نقف ولا نؤخر . . . » (ص ١٠١ - ١٠٢) . وفي مرّة أخرى يدور الحوار بينهما حول التغيير ؛ فيقول لصاحبه : « والموظفون أمثال لا يستطيعون أن يغيروا شيئاً . إذا قال سادتنا افعلوا كذا فافعلوا . . . » (ص ١٣٣) .

قليلين أحب أن أبقي معهم أطول وقت ممكن ، ولأن حلق واجبات يجب أن تؤجبا . لا ينبغي إن كان للحمية معنى أول يمكن لها معنى . فإذا كنت لا تستطيع أن أغفر فاحاول أن أنسى . سأحبيا بالقرعة والمكر . وحركت قلبي وذراعي بصموية وعنف حتى صلت قلبي كلها فوق الله . وبكل ما بقيت لي من طاقة صرخت ، وكأني عثلت حزلي يصيح في مسرح النجدة . النجدة . (ص ١٧٠ - ١٧١)

إنه لم يستسلم ، لأن دمة أناسا قليلين أحب أن أبقي معهم أطول وقت ممكن ، ولأن عز واجبات يجب أن تؤجبا . واجبات لبلده وقومه ، وبخاصة أن علاقته بالهبر قد تحسنت ، فهو طاف فوقه ولكنه ليس جزءاً منه ، إنه في خضم الجميع ولكنه ليس جزءاً من السائد والمألوف فيه ، ليس جزءاً من هذه النظم القاسية ، ولو أرادوا هم أن يعملوا ترةساً في آلة النظام . لقد كان امتحاناً رهيباً للإرادة ، التي لم تختر في حياتها ولم تقرر ، وما هي - أنشأ - لتقرر وتقرر ، وتقرر الحيلة ، وتقرر التسليم بالقرعة والمكر .

٢ - ٤

حين ينقل الراوي رؤيته لأوروبا وأهلها إلى قومه ، يؤكد دائماً على أنهم « مثلاً ناعماً » ، كما أشرنا في الفقرة السابقة . غير أن الراوي ، في تأكيديه على هذه والمثالية ، لا يكشف عن موهبة هذه والمثالية ، وهل هي مجرد « معاملة بشرية » أو غير ذلك . الواضح أنه لا ينبغي إلا هذه « المثالية البشرية » ، فكلاً - هنا وهناك - بشر ، نولد ونموت ، وبين الميلاد والموت نعمل ونحلم ونحقق أحلاماً ونخسر أخرى - كما يقول الراوي . والدليل على هذا - بجانب هذا الحديث العام في وصف هذه المثالية - أن الراوي يكشف - بعد - عن وجوده من العقد والمشكلات المترامية بين هذين الشعبين ، أو قل بين هذين التمثيلين الحضاريين .

وهذه الدعوة إلى النظر إلى الأوروبيين على أنهم « ليسوا مختلفين » (على الأقل نوعاً) ، يبدو أنها محاولة من الراوي لحل عقدها - عقد النقص والاضطهاد . . الخ - التي تنظر من خلالها إلى أوروبا ، وتعامل من خلالها مع الأوروبيين ، كما يبدو أيضاً أنه يرى فيها - مع الكاتب - الحل الأمثل لفرض الإشكال الأساسي في عصرنا الحديث ، وأن المشكلة في داخلنا وليست خارجنا :

« .. وكوهم جاموا إلى ديوارنا ، لا أدري لماذا ، هل معنى ذلك أن نسلم حاضرينا ومستقبلنا ؟ إنهم سيخرجون من بلدنا إن عاجلاً أو آجلاً ، كما خرج قوم كثيرون عبر التاريخ من بلاد كثيرة . سكك الحديد ، والواوخر ، والمستشفيات ، والمصانع ، والمدارس ستكون لنا ، وستعتمد لغتهم ، دون إحساس بالذنب ولا إحساس بالجميل . ستكون كما نحن ، قوم عاديون ، وإذا كنا أكثف ، فنحن أكثف من صنع أنفسنا . » (ص ٥٧)

والقول - هنا - هو : ألا ندرى لماذا أتوا إلى ديوارنا ؟ أم لم علينا

قوى البر في القاع تشقن إليها . سرى الخلد في ساني وفي ذراعي ، اتبع اليهو وتسارع تجالوب الأسلحة . الآن . وبقية ، وبقية لا أدري من أين جاتني ، رفعت قلبي في الله . سمعت دوى النهر ونظفظة مكنة لله . تلفت ينة وسيرة فينا أنا في منتصف الطريق بين الشمال والجنوب . لن أستطيع الحصى ولن أستطيع الصودة . انقلبت على ظهري وظللت ساكناً أسرك ذراعي وساقني بصموية بالقدور الذي يبقى طاقياً على السطح . كنت أحسن بقوى النهر المدامة تشقن إلى أسفل ويتناثر يدفعني إلى الشاطئ البشري في زووية متعينة . لن أستطيع أن أحفظ توازن مدّة طويلة . إن عاجلاً أو آجلاً ستشكّن قوى النهر إلى القاع . وفي حلة بين الحيلة والموت رأيت أسراباً من القطا متجهة شمالاً . هل نمن في موسم الشتاء أو الصيف ؟ هل هي رحلة أم هجرة ؟ وأحسست أنني أستسلم لقوى النهر المدامة . (ص ١٦٩ - ١٧٠)

إنها مشاعر الصباغ التي ياتيها الراوي ، وهو في منتصف الطريق بين الشمال والجنوب ، في ضمرة الصراع مع قوى النهر المدامة التي تجره إلى أسفل ، والتي قد يرمي بها الكاتب - أو الراوي - إلى هذه البنية الاجتماعية المخلفة ، والنظام السياسي الذي يطر طاقاته وطاقت شعبه فيها لا يقيده ، ويولد - في الوقت نفسه - طاقات الفرد الذاتية والعلمية ، يسلبه حرية الرأي والسلوك ، وهو السلب والإهدار الذي سلب حسنة هاتجا وسلامها ثم حياها ، أنشأ ، وسلب الراوي سكوت نفسه و سلامه مع العالم الذي يعيش فيه ، وسلب حبه أيضاً ، وما هو يسلب الشعب مليوناً من أجيالته لبيته « قاعة الاستقلال » (١) لبناء صرح لاستقبال مجموعة من الناس لا هم لأفرادها إلا أنفسهم ، لثوابهم وتحتهم ولو على حساب الجياح ! فهل يرحل إلى « الشمال » ؟ لقد كانت - بالنسبة إليه - رحلة ، ولم تكن - كما فعل مصطفى سعيد - هجرة ، ولو تكررت - كما يفعل القطا - لكنت أيضاً رحلة ، مجرد رحلة ، يحدد بعدها إلى بلده وقومه . لقد رأى « هجرة » مصطفى سعيد ، التي انتهت به إلى « الاستسلام لقوى النهر المدامة » ، فهل يكرر التجربة نفسها ؟

ثم ساد السكون والظلام فترة لا أعلم طولها ، بعدها لمحت السماء تبعد وتقرب ، والشاطئ يعلو ويهبط . وأحسست فيجة برغبة جارفة إلى مسيطرة . لم تكن مجرد رغبة . كانت جوراً . كانت ظمأ . وقد كانت تلك لحظة الفلقة من الكايس . استقرت السماء ، واستقر الشاطئ ، وسمعت طققة مكنة لله ، وأحسست ببرودة الله في جسمي . كان ذهني قد صفا حينئذ ، وتحسنت حيلاتي بالبر . إنني طالب فرق لله ولكنني لمست جزءاً منه . فكّرت أنني إذا مت في تلك اللحظة لآتي أنكون قد مت كما وُلدت ، دون إرث . طول حين لم أختر ولم أقرر . إنني أقرر الآن أنني اختر الحيلة . سأحبها لأن دمة أناسا

للتراكم على الجانبين ؛ فمصطفى سعيد لا ينسى أبداً أنهم استعمروا بلاده ، بل قارت ، وهم أيضاً لا ينسون أبداً أنهم أسود وهم بيض ؛ أنه جنس وهم جنس آخر . كان مصطفى يصور الوضع على أنه معركة ، أكثر من حرية ، من الجانبين :

.. والمخلفون أيضاً ، اشتدت من الناس ، منهم العامل والطبيب والزارع والمعلم والتاجر والخباز ، لا جميع بل بعض بيض وبنهم ، أو أنى طلبت استخبار غرة في بيت أحدهم فلغلب الظن أنه سيرفض ، وإذا جاءت ابنة أحدهم تقول له إنني سأزوج هذا الرجل الأثري ، فسيصن حثاً بأن العالم يهتار تحت رجله . . . وأنا أحس تجاههم بنوع من التفوق ؛ فالتحقاق [يعني المحكمة] مقام أصلاً سيبي ، وأنا فوق كل شيء مستمر ، إنني الدخيل الذي يجب أن يبت من أمره . (ص ٩٧)

ومع الاعتراف بدونكثورية للمركة التي يرفضها - أو لنقل ، التي يترجم مصطفى سعيد أنه يرفضها (فهو يشبه نفسه - في هذه الفقرة نفسها بكثير ، القاتع ، يروض معركة تاريخية : « نعم يا سائق ، إنني جيتكم خازياً في مقر داركم . فطرة من السم إلى حثت به شرايين التاريخ » ص ٩٧ .) - مع الاعتراف بهذا ، فإن مصطفى سعيد - وإن أخطأ أرض المرة الحقيقية التي يرفضها في حداث لندن وجمعاتها وأحضر في عثمانيها - يخلص إلى الأبداء التاريخية للمعركة الحقيقية التي تلبس في كل عصر ليوساً جديداً يومال روح العصر :

إنني أسمع في هذه المحكمة صليل سيوف الرومان في قرطاج ، وقبعة سيناك غيل اللبي وهي تظا أرض القدس . البواخر خرت عرض النيل أول مرة محملي الدافع لا الحز ، وسكك الحديدي أنشئت أصلاً لتقل الجنود . وقد أنشأوا المدارس ليجلسونا كيف نقول « نعم » بختهم . إنهم جلبوا إلينا جرثومة العنف الأكبر الذي لم يشهد العالم مثيله من قبل في السوم وفي فردان ، جرثومة مرض فتاك أصابعهم أكثر من ألف عام . (ص ٩٧ - ٩٨)

والراوى نفسه يقول :

الرجل الأبيض ، لمجرد أنه حكمنا في حبة من تاريخنا ، سيظل أبداً طويلاً يحسن نعتنا بإحساس الاحتقار الذي يحس القوي تجاه الضعيف . (ص ٦٣)

ولكنه لا يلبث أن يعود - في محاولة لتخفيف وقع الأمر على النفس ، على اللات التي قامت طويلاً - أن يعود ليخرف لحن التهوين :

.. لكن يجيهم ، هم أيضاً [يعني الأوروبيين المستعمرين] ؛ لم يكن مأساة كما تصور نحن ؛ ولا نعمة كما يصورون هم . كان عملاً ميلودرامياً مستحيل مع مرور الزمن إلى خرافة عظيمة . (ص ٦٣)

إن تنسى لكنا أنوا إلى ديارنا ، وماذا فعلوا بها ، والآثار للمركة التي تركوها فيها ؟ إننا ينبغي - حقاً - أن نتخلص - بأسرع ما نستطيع - من مقدنا تجاههم ، وأن « نتحدث لنفهم » دون إحساس بالذنب ولا إحساس بالجامل ، ولكن ليس علينا أن ننسى التاريخ أو نتجاهله ، بل علينا أن نتعلم منه ؛ لأنه يكرر نفسه كل يوم ، وإن يكن في أشكال مختلفة ، سافرة أحياناً ، ومسترة أحياناً أخرى . والأهم من هذا أن تقابل هذه الدمرة بالاستجابة من الطرف الآخر ؛ من أوروبا وقومها ؛ لأن الاستعمار وآثاره - أحدها أو كلاهما - موجودان ولا يسا أنواباً صورية . لقد كتبت الحضارة الأوروبية - حقاً - من الاستعمار العسكري ، لكنها لم تستغن عن أشكال أخرى من الاستغلال والغزو ، الاقتصادي والثقافي ، بل تركت في كل منطقة من مستعمراتها القديمة من المشكلات الجائرة للتجوير في أي وقت ما يتيح السيطرة للحضارة الأوروبية ، سواء كان مركزها في أوروبا أو أمريكا ؛ وليست بعيدة عنا مشكلات فلسطين ولبنان وجنوب السودان وجنوب أفريقيا ، والهند وباكستان ، ومشكلات الهند الصينية . . الخ . فهل نستطيع أن نقول - بعد هذا - إن « الاستعمار اللستر » أسطورة خلقتها لأنفسنا لتجمل من أوروبا ضرورة لنا كالهواه - كما يقول رتشارد ؟

حقاً - مرة أخرى - أننا نتحمل جانباً كبيراً من المسؤولية عن هذا المستوى الحضاري - الاقتصادي والثقافي بل العسكري أيضاً - الذي نعيش فيه ، بل نشارك الآخرين في صنع مشكلاتنا ، أو تركها تتفقم دون حل أو حتى الجولة دون تفصلها ، لكننا - مع هذا كله - لا نتحمل المسؤولية كلها في كوننا « أكاذيب من صنع أنفسنا » ؛ فقد شاركت الحضارة الأوروبية في هذا - وما تزال - بقدر كبير .

إن التأكيد على المماثلة البشرية - وهي شيء مسلم به ، وإن يكن الأوروبيون أنفسهم يعملوا طويلاً على نفيها ١ - لا يفيد كثيراً في وضع أيدلوجيا على مفتاح محدّد لروح الحضارة الأوروبية . فكل من الذين يقدرون أوروبا ويضيئون فيها - الفصاح الذي بلغ مصطفى سعيد حده الأهل - أو هؤلاء الذين يمتلكون نظرتهم إليها ، مؤكدين - كالراوى - على ضرورة التمسك بالجبل ، والنظر إلى أوروبا - أهلها بخاصة - في إطار المماثلة البشرية - ككلامها لا يفيد شيئاً من هذا التأكيد على المماثلة ؛ لأنه لا يتعامل مع أوروبا بوصفها مجموعة من البشر ، يمكن وصفهم بأنهم بطون أخبار ، أو سيثون أشرار ، بل يتعامل مع أوروبا بوصفها « حضارة » ، لها سماتها الخاصة ، وإنتاجاتها في مجال القوة والتي المادي ، والتقدم العلمي ، والإبداع الفني أيضاً ؛ لها الذي حقق لها هذا « التقدم » ؛ وهل هو ناتج عن « سمات لاصقة » بالخصيصة الأوروبية لا يفرغها ، ولا يستطيع غيرها تحقيقه ، إلا إذا « قلدها » أوحى لو قلدها ؟ أو هو ناتج « عطية معينة » في تضامها مع بيئة محددة ، في إطار زمني محدّد ؟ بمعنى هل « الحضارة الأوروبية » مفهوم مطلق ، غير قابل للتكرار ؟ أو هي نتيجة تفاعل مجموعة من العوامل - البشرية والمادية - في إطار زمني مؤبّد ، أتاحت لها طبيعة هذا النمط الحضاري الذي خلقت فيه الانتشار والعالية ؟ وهل هذا المفهوم للتقدم ، وهذا المنهج فيه أيضاً ، هما المفهوم والمنهج الوحيدان في تحقيق التقدم ؟

إن المؤلف يكشف - في حيلة مصطفى سعيد - هذه العقدة

إن هذه الرؤية الاستعمارية - أياً كان ما تنزبها به - هي العائق الذى يحول دون هذا الحوار الحر، الذى يمكن أن يكون مقدمة لتعاون حضارى شمر، ونبهه، وإجابه، لبنائه عالم جديد، نحلم به جميعاً، ولكن ينبغي أن تكون على وعى - دائماً - بالمخاطر التى تحيط بهذا الحلم المستحيل !

والرأى يعترف - على طول الرواية - بالحناء والأصالة، و«الاتفراس فى الجلود»، و«رؤية الناس كسام» - وفيهم الخفي، بإيجاباتهم وسليبتهم، ومحاسنهم ومعاييرهم :

« ذلك أبى وأولئك أعملى وقد ربطوا حيرهم فى شجر الجميز . لا يفضل ضباب بيبى ويهم هذه المرة إني أراهم بعين واقعية . »

(ص ٦٧)
- نحن نقايس العالم الصناعى الأوربي، فلا حول قراء، ولكنى حين أفاق جدى أحس باللقى، كاتى نعمة من فقلت قلب الكون نفسه . إنه ليس شجرة سندان شائعة ورقة القروع فى أرض من عليها الطبيعة بلللاء والمحب، ولكنه كشجيرات السبال فى صحارى السودان، سمكة اللحم حادة الأشواك، تظهر الموت لأبها لا تسرف فى الحياة . وهذا وجه المحب . إنه عاش أصلاً - رغم الطاعون والمجاعات والخروب وفساد الحكام . . .

(ص ٧٧)
ومن الواضح أنه يعترف هذه الألمان مبتلىاً بالإجباب، وولد الحب، الذى يملأ نفسه لأمه وشبهه ووطنه . ولكنه - فى الوقت نفسه - يعي مواطن السم، الذى حقن به الأوروبيون شرايين الحياة فى بلاندا .

ولعل أبرز هذه المواطن وضوحاً هذا الصراع، غير المعلن، بين المواطن المنتج والموظف؛ فقد كان الموظف أيام الاستعمار معدداً إعداداً علمياً متواضعاً، ليكون، فحسب، حطباً قط لرئيسه الاستعماري؛ يدفعه الرئيس إلى إيقاع الضرر بمواطنيه، ثم يتلقى هو شكواهم ليحلها، فيكون في نظر الناس ملاك الرحمة والمعدل، كما يمكن للمؤر المتعاند للراوى :

وعلى أيهما، كانت اللغة الإنجليزية هي مفتاح للمستقبل - لا تقوم لأعد فائتة بلونها . كلية غوردون كانت مدرسة إبتدائية . كانوا يعطونها من العلم ما يمكنهم فقط لملء الوظائف الحكومية الضعيفة - أول ما تخرجت، اشتعلت عاصميا في مركز القاهر . وبعد جهد جهيد قبلوا أن أجلس لامتحن الإدارة . وقضيت ثلاثين عاماً نائب مأمور . تصور ! وبطل أن أحال على المعاش بعامين اثنين فقط رقت مأموراً . كان مفتش المركز الإنجليزي إني أن يتصرف فى رقة أكبر من الجزر البريطانية كلها، يسكن فى قصر طويل عريض علوه بالحطم وعاط بالجن . وكانوا يتصرفون كالألة . يسخرنونا نحن الموظفين الصغار أولاد البلب جلبل الموائل . ويتفكر الناس

إنها - مرة أخرى - محاولة التهوين من وضع الصراع، ونسيان التاريخ أو تناسيه، ليتحول الاستعمار - السلب والظلم والدمار والإكلال والمشكلات التى لا تنهى - إلى « ميلودراما »؛ الزمن تفتيل بتحويلها إلى « خرافة عطشى » !

إن موقف الراوى من الحضارة الأوربية وأهلها موقف غير مطرد وغير واضح . فهو يبلو - أحياناً - وكأنه يحاول إرساء دعائم « حوار حضارى » هادئ، لا يفرغ على العنف الذى أصابت « جرونته » الحضارة الأوربية منذ ألف عام، فأقفلت به العالم والتاريخ . لكنه ينقل أيضاً هذا الحوار بين الشعب السودانى المحاضر فى الجامعة والإنجليزى الذى يعمل فى وزارة المالية :

وسمعت منصور يقول لرتشارد : لقد نقتلم إلينا مرض التصداكم الراسملى . ماذا أعطيتمونا غير حفنة من الشركات الاستعمارية نزلت فمناصنا وما تزال ؟ وقال له رتشارد : كل هذا يدل على أنكم لا تستطيعون الحياة بلوننا . كنتم تشكون من الاستعمار، ولما خرجنا خلقتم أسطورة الاستعمار المستتر . يبدو أن وجودنا، وبشكل واضح أو مستتر، ضرورى لكم ككله والهواء . ولم يكونا غاضبين . كنا يقولان كلاماً مثل هذا ويضحكان على سرى حجر من خط الاستواء، تفصل بينهما هوة تاريخية ليس لها قرار .

(ص ٦٣ - ٦٤)
وكوبنها لا يفضيان فى قولان « هذا الكلام » لا يحل المشكلة؛ فهو نفسه يلتفت إلى أن « هوة تاريخية ليس لها قرار » تفصل بين المتحدثين، وأن يعمل بينهما ألا يفضيا أو حتى أن يضحكا وهما يقولان « كلاماً مثل هذا » .

فالسؤال الذى كان ينبغي أن يطرح نفسه على الراوى هو تقييمه لهذا « الكلام »، وهل يستطيع « مجرد الكلام » أن يصنع الجسر على « الهوة » - التى يعترف بوجودها - ليصل بين الطرفين ؟ ثم ليس كلام منصور حقيقة ؟ وأليس كلام رتشارد مغرضاً ؟ فقد أسهمت الحضارة الأوربية وما تزال بالانصبج الأوفر فى خلق المشكلات الزمنية - السياسية والاقتصادية بل الانصبجانية - التى نعال منها ؛ لأن أهلها لم ينسوا أبداً الاستغلال والاستنزاف، ولم يسيروا رايم أبداً فى أن غنامهم ينبغي أن يكون ثمنه معائنتا، ومساندة العالم الثالث الذى نحن جزء منه، وأن تقدمهم لابد أن يكون قربانه تأخرنا . وهم - لهذا - لا يكتفون من استنزاف ثرواتنا، عن طريق « حفنة من الشركات الاستعمارية » - ولا يكتفون من إثارة النزعات العنصرية والعولونية فى المنطقة استنزافاً لقراءنا، ودفعاً لها إلى ترسانات الأسلحة التى تصنعها وتشكل تجاريتها العمود الفقري لاقتصادياتنا، بل إنها لا تكف عن استنزاف الثروات البشرية فى هذه المنطقة، فى الأبدى المعاملة، حتى المهاد الأفلاذ فى مختلف مجالات العلم .

هل نحن مغالينون - بعد هذا وثائنا - أن ننسى أنهم استعمروا أرضنا واستنزفوا ثرواتنا ؟ ولو فعلنا، فمخا تفصل فيها عجمت فى الحاضر ؟ هل نتجاهله، هو الآخر ؟ وهل لو فعلنا - وما أجبنا لو فعلنا - لتتغير علاقات الحاضر بين الدول والجماجم ؟

وأقول له بإصباح حقيقى : « أنت الذى نصحت
لا أنا ، لأنك تؤثر على الحياة الحقيقية فى القطر . أما
نحن لموظفون لا نقتد ولا تؤثر . الناس أمثالك
هم الزئذاء (كذلك) الحقيقون للسلطة . أنتم
عصب الحياة . أنتم ملح الأرض » . ويضحك
عجوب ويقول : « إذا كنا نحن ملح الأرض فبى
أرض ماسحة » . (ص ١٠١ - ١٠٢)

والقضية فى هذا الحوار ، كما هو واضح ، هى قضية فقدان الثقة فى
الوضع الذى يحيا فيه كل من الموظف والمواطن معا . فكلما يشعر أنه
مغلول اليد ، لا يستطيع شيئا : المواطن ، ولو كان غير صادق
كمحبوب ، يشعر أن الموظف فى طيبة أهل ، وفى يده زمام الأمور
يسيرها كيف يشاء . والموظف يشعر أنه مجرد أداة تنفذ ما يأمر به
السادة ، لا يقدّم ولا يؤخر ، فى حين أن المواطن هو القوة
الحقيقية التى تؤثر على الحياة الحقيقية فى القطر .

والمشكلة فى الحقيقة - ليست مشكلة ميراث من عصور
الاستعمار ، وإن يكن مؤثرا ، لكنها أيضا مشكلة انتطاع الاتصال
الحقيقى والقدال بين الجماعات (الحكومة فى مستوياتها العليا)
الموظف الذى يتعامل مباشرة مع المواطن ، المواطن ، القوة الحقيقية
للحياة فى أى بلد ، ومن ثم اعتماد الثقة المتبادل ، وبالضرورة :
الفهر ، فى أشكاله المختلفة ، من أول اختيار نظام الحكم ، إلى آخر
فرض القرارات !

إن طرح هذه القضايا كلها ، من خلال القضية الأساسية : قضية
حالاتنا بالحضارة الأوربية ، هو أحد الأسباب التى دعتنا إلى وصف
هذه الرواية بأنها : رواية قضية ، وأحد أسباب نجاحها التى أتت إلى
تفرض أيا من هذه القضايا على سبيل الأحداث ، أو على طبيعة
الشخصيات ، بل طرحها طرحا يبدو فى أكثر الأحيان تلقائيا ، تابعا
من طبيعة الأحداث ، ومن طبيعة الشخصيات ، ومن ضرورات
الحوار بينهم .

٢ - ٤

تترواح الرواية - كما أشرنا منذ البداية - بين زمانين ومكانين : بين
الماضى والحاضر ، وبين إنجلترا والسودان ، أو الشرق والغرب . وبين
فلاورايو تيدا من الحاضر فى السودان ، ولكنها لا تثبت أن تلاحق حياة
مصطفى سعيد فى إنجلترا قبل ثلاثين عاما . وهى عملية تتم باستمرار
فى الرواية - فيها يبدو - حتى تخرج الرواية عن إطار « الحكاية »
للكلوف ، الذى يبدأ القصة من أولها ، ينتهى إلى آخرها .

فالبداية كانت عودة الراوى من بعثته ، وبغاجه ، بمصطفى
سعيد ، ليبدأ هو - مصطفى سعيد - مدّ خيط الماضى ، الذى يبدأ
من طفولته ، ويدخله - عبر القافرة - إلى لندن ، ويجترع الطفولة ،
المتروحة ، هناك . وسين يوت مصطفى سعيد يكون قد أسلم خيط
للماضى إلى الراوى ، الذى يقدم لنا فى روايته الحاضر ، وما يتصل به
من أحداث أو تعليقات فى حياة مصطفى سعيد - الماضية - تلقى
ضوءا على هذا الحاضر .

وكان لابد - فى هذا الاطر - أن يكسر الراوى - أو الكاتب -

منا وشكون إلى القش الإنكليزى . وكان لقش
الإنكليزى طبعا هو الذى يشتر ويرحم . هكذا
غرسوا فى قلوب الناس بفضتها ، نحن أبناء البلد ،
ونهم هم للمستعمرون الدخلاء .

(ص ٥٦ - ٥٧)

فالمفد كان إصدا موظف أهل درجة ، ثقافيا ، ومن ثم يكون دائما
أهل مرتبة ، وظيفيا ، يتولاه - دائما - الشعور بالنقص والإحباط ،
يل أحيانا الإحباط أمام سيده الأوربي . ولكن هؤلاء الموظفين
أنفسهم يشعرون بوضع اجتماعي متميز يخلق هوة واسعة بينهم وبين
مواطنيهم ، يزيدها اتساعا أنهم كانوا مكلفين دائما ، يجلب المولد ،
ليتلقوا تلخر الناس وسخطهم . فإذا تقدم للمستمر ونصف الناس
وه يعمل فى بيهم ، فلا بد أن تكون النتيجة غرس البغض والكراهية فى
نفوس الناس للموظف الوطنى ، ولحبب الاحترام لرجل
الاستعمار ، دون أن يتنبه لا الموظف والمواطن إلى هذا التلخر ،
والذين ينتهون كانوا - باستمرار - عاجزين عن الحل .

وسعى بعد انتهاء هذه الفترة الاستعمارية ، ظلت هذه النتيجة بين
المواطن والموظف حل اتساعها ، ولم يستطع أى نظام سياسى
أو اجتماعي - أن يسهلها حتى الآن ، بالرغم من التنظيمات السياسية
والشعبية ، وه الديمقراطية التى تلقاها عن أوربا - الشرقية
أو الغربية . ربما لأن الناس لا يشعرون أنهم سادة للموظف ، أو أن
النظام نظامهم ، فهم لم يبتكروا ، أو - على الأقل - لم يشاركوا فى
الاختيار ، والأهم هو أن هناك - دائما - مواطن فى هذه النظم - حل
اختلافها - تصمم بمقتاد هذه النظم وعلاقتها ، تستدعى الرضى
البلى من قطاع غير هين من الناس .

ويزيد الأمور سوءا أن الوضع استمر كما كان فى المصر
الاستعماري إلى الموظف يمارس الخضوع لسيده والحكومة ، ثم
يأمر وسادته ، حل المواطنين ، فكان الناس استبدلوا بالسادة
الاستعمارية السادة الحكومية والوطنية ، وضاعت بين السبائين
طالقات المواطنين وقدراتهم ، حتى لو شارك للمواطن - حتى - فى
التنظيمات والشعبية وأصبح عضوا فيها :

كان عجوب فى مثل سقى ، قضيتا طفولتنا معا ، وكنا
نجلس على درجين متلاصقين فى المدرسة الأولى .
وكان ألقى حق . ولما انتهينا من مرحلة التعليم
الأولى ، قال عجوب : هذا القدر من التعليم
يخفى ، القراءة والكتابة والحساب . . . مضيت أنا
فى ذلك السيل [التعليم] ، ونحو عجوب إلى
طلة فملا فى البلد ، نهر اليوم رئيس للجنة للشروع
الزراعى ، والجمعية التعاونية ، وهو عضو فى لجنة
الشخانة التى كانت تتم ، وهو على رأس كل وفد
يقوم إلى مركز المدينة لرئع المظاهرات . وسين جده
الاستقلال أصبح عجوب من زعماء الحزب الوطنى
الاشتراكي الديمقراطي فى البلد . كنا أحيانا نتذكر
أيام طفولتنا فى القرية فيقول : « لكن انظر أين
أنت الآن وأين أنا . أنت صرت موظفا كبيرا فى
الحكومة وأنا مزارع فى هذه البلدة المقنطرة » .

والأسباب التي دعت به هو الاستاذ في جمعيات لندن - إلى أن يلجأ إلى هذه القرية الثالثة للجهولة ليعيش فيها ، وإلى أعمالها الترويج بتألم ، وإلى الزراعة يتخذها حرفة .

ويكون هذا الفصل - الثالث - هو الفصل الوحيد الذي يعود فيه ضمير التكلم - المستخدم في الرواية كلها - إلى مصطفى سعيد ، أو إلى أي أحد غير الراوي ؛ ضمير التكلم في غير هذا الفصل يعود إليه وحده . وحمل هذا تكون الرواية لما يعرفه ، أو سمع به ، أو شارك فيه ، ولا شيء غيره .

والرغم من هذا ، فإننا لا نلتزم - في الرواية - وجهة نظر واحدة ، هي وجهة نظر الراوي وحده ، كما قد يتبادر إلى الذهن ؛ فالراوي لا يلبث - كما رأينا - أن يحوّل مصطفى سعيد ، وتحركه الأحداث أيضاً ، في الماضي والحاضر ، إلى قصته ؛ فيكون مصطفى سعيد - بهذا - من وجهة نظر الراوي ، ومن ثمّ الفاعل - هو الشخصية التي تلعب الدور الأساسي في الماضي وتبقى ظلّها الكثيف على الحاضر بدوره .

فالراوي يقف في روايته وجهات نظر متباينة أشدّ التباين ، ويضرب دائماً أبعاداً جديدة إلى هذه الشخصية أو إلى الإطار الحضاري الذي تمثّله ، مستخدماً في هذا أساليب روائية أخرى تدخل في إطار السرد - الذي يقف به حكايته - فهو يستعمل الحوار ، في الحوار الذي دار بينه وبين للمؤرّخ الذي شاركه رحلة بالقطار ، وكان زميلاً لمصطفى سعيد في المدرسة الأولى ، يتذكّر في معرض ذكرياته عن زملاء الدراسة ؛ فيمكن من مقولة مصطفى وعزلة ، ويقفم رأى الناس فيه بعد سفره إلى إنجلترا ، فيجعل منه - ليجرد أحدهم - الإنجليز له - واحداً من أرقاب الناس ؛ ومن المبادئ - قوم إليه - غيرة صلبوا رواداً لجيش كتشتر حين استعاد فتح السودان ؛ أمّا أنه فيقال إنها - الحليمة سايزال للمأمور المتقاعد - كانت رفيقاً من الجنوب ؛ فـ « الناس الذين ليس لهم أصل ، هم الذين تبوأوا أهل المراتب أيام الإنجليز » .

كما يقفم الحوار الذي دار بينه وبين شاب سوداني ، كان زميل دراسة للراوي في إنجلترا ، يدوّن في الجامعة ، ويجعل إنجليزي يعمل في وزارة المالية . وقد وصل الحوار بينهم إلى مصطفى سعيد حين أثير موضوع الزواج المخطوط ، ومنّ الذين تزوجوا من أرويات ، ثم من إنجليزيات ، ثم من أول سوداني تزوج إنجليزية ؟ وإذا مصطفى سعيد - في هذا الحوار - قد قام بدور متطوّر من مؤثرات الإنجليز في السودان في أواخر الثلاثينات . إنه من أخلص أعوانهم . . . إنه الآن مليونير ، يعيش كالوردات في الريف الإنكليزي - من وجهة نظر الشاب السوداني - وهو - من وجهة نظر الإنجليز - اقتصادي لا يكرن إليه ، وكان واجهة للتطبيقات الأرستقراطية المتحررة في إنجلترا ، ومملّكاً - مع هذا - لدى اليسار الإنكليزي . . الخ .

كما يقفم مقاله له وزير الريّ كان تلميذاً لمصطفى سعيد ؛ فإذا مصطفى سعيد - هنا - كان رئيساً لجمعية الكفاح لتحرير أفريقيا ، وكان - والكلام للوزير أيضاً - أعظم الأفريقيين الذين عرفتهم . كانت له صلات واسعة . . . كانت النساء تتساقط عليه كالدياب . . .

حالة أن يتبع أسلوباً روائياً واحداً ، بل يستعمل أسلوبين أساسيين - كما سري - ثم يستعمل داخلها أساليب أخرى ؛ فالراوي يبدأ روايته سرّاً ، مستخدماً ضمير التكلم : « عدت إلى أهل ياساق بعد غيبة طويلة . . » متحدثاً عن أحداث الحاضر ، من استقبال أهله له ، والشرق الذي كابدته في غربته ، خلال سبع سنوات طوال ، وفرحهم هم أيضاً بقاله ، والأسئلة التي طرحت عليه ، مشيراً - بالنسبة - إلى مصطفى سعيد ، الغريب عن البلدة ، الغريب المتصرفات - في مثل هذه المناسبة - أيضاً ومانعته في نفسه من فضول . وزاده فضولاً عدم معرفة الناس الكثير عنه - يبقى الماضي ، بطبيعة الحال ؛ لأن حاضره مصطفى سعيد واضح أمامهم وهو يعيش بينهم - ولا تكون زيارة مصطفى في حل افتراق - بعد يومين - إلا زيادة في غموض المعرفة ، وفي تأييد حب الاستطلاع ، الذي يبلغ مداه حين يدعهم عجبهم إلى بيته ، ليحمل الشراب مقلة لسان مصطفى ، فيلقى شعراً إنجليزياً واضح التبرئة سالم النطق ، ويستجيب - بعد ذلك - للراوي يدعوهم إلى بيته ليحكي له حكايته .

وهكذا تبدأ الرواية من الحاضر ، في إحدى قرى السودان الثالثة ، وتقدم الشخصيتين الأساسيتين - الراوي ومصطفى سعيد - في صدام ، ينتهي بتسليم مصطفى - في الظاهر - خوفاً من أن يصبح وضعه في البلد - هو الغريب عنها - حرباً ، إذا جمع خيال الراوي ، دارس الشعر ، في خيالات غير صحيحة . ومن الواضح أن تسليم مصطفى يكون لأسباب أخرى ؛ ربما لأن حاجة - في هذه القرية الثالثة - إلى من يحكي له حكايته ، وأن يكون السمع حل مستوي هذه الحكاية ، وحمل مستوى شخصية مصطفى أيضاً ، حتى يستطيع أن يفهم حكايته ويقدّر الظروف التي أحاطت بها . ومن ثمّ يصبح تسليم مصطفى فرصة له لسري روايته ، ولفرصة للراوي أيضاً - أو قلّ للكاتب - لينقل الصراع في الرواية إلى المستوى الذي يريده . فهو ليست رواية بوليسية يلائق فيها الراوي غموض شخصية غامضة ، لكنها رواية قضية - كما رأينا - تفقدنا المطاردة قيمتها . وإن يكن الغموض - بناتاً روائياً - لم يبق من الرواية ، لأسباب أخرى غير مجرد المطاردة .

فالراوي يتحوّل تماماً في الفصل الثاني إلى مجرد مستمع . ومع الاحتفاظ بضمير التكلم روائياً ، فإن الضمير في هذا الفصل يعود إلى مصطفى سعيد ، لا إلى الراوي ؛ مع تنوّر الزمان والمكان أيضاً . فالزمان هو الماضي ، ماضي مصطفى سعيد . والمكان يتغيّر كل فترة ، من السودان - في مقولة مصطفى - إلى مصر ، ثم إلى لندن ، وإن تكن لندن هي المسرح الأساسي ، والماضي ، والماضي ، لأحداث حياة مصطفى سعيد . فإذا كانت معرفتنا طفولته وصباه في كل من السودان ومصر تساعد في معرفة جذور شخصيته ، فإن لندن وما دار فيها من حياة مصطفى هي التي يصبغها مصطفى مصطفى والكاتب معا ؛ فقد كانت مسرح للنسبة بالنسبة لمصطفى ، وهي مسرح القضية بالنسبة للكاتب ، مسرح الصدام بين عقلية وعقلية ، بين نمط حضاري ونمط حضاري آخر ، وهي قصته .

وعلى المستوى الأولي الخالص لفهم الرواية - أمّا تنصّ قصة ، أو تحكي حكاية 1 - فإننا نعرف من هذا الفصل حياة مصطفى سعيد ، وسرّه الذي أخضه من الناس ويساعد الراوي ألا يكشفه هم ،

استطاع ، في اللحظات الأخيرة ، أن يفك نفسه من إسلار هذا المائسى
الرهيب والتقتيل عليه . كما يتدخل في تقرير حاضره المجتمع الذي
يمشيه فيه ، ومستقبله أيضا . حتى إن الخلاص المرحي به في النهاية هو
خلاص فرقى بحت ، وليس خلاصا جاعلا بحال .

إن استخدام الكاتب لهذا التنوع في الأساليب ، في سلامة تجعل
القارئ لا يشعر بأي حال أنه يتنقل من أسلوب إلى أسلوب آخر ،
وهذا التنوع في لشاهد التي يتغير مسرحها ، من قرية الرأوى الثانية في
السودان ، إلى لندن في بدايات القرن - هذا كله يحقق للرواية هذا
التنجاح ، عل مستوى للتمعة والفضية معا ، الذي تلقاه مع كل قرارة .



لقد صالحت كل من إسماحيل - بطال - وتقبل أم هاشم - ورواى
« موسم الهجرة » ، صالحت الأول مجتمعه ، بما فيه من معتقد فاسدة ،
لا تمت إلى الدين الصحيح ، وما فيه من كسل وتراخى وقدايرة ؛
وصالحت الرواى الحضارية الأروبية ومجتمعه التقليدى معا ؛ وكلهما
ينظر أنه - بالمصاحفة - يجنب نفسه ، ومجتمعه ، المواجهة الحادة ، ورواى
الدامية ، في سبيل للكتابة الحضارية التي لن يستطيع أن يحققها دون أن
تتاح له الفرصة الحقيقية لمواجهة مشكلاته ، في الداخل والخارج ،
مواجهة تحت جلودها الحضارية ، ليصير - حثيثا - وجتيل فحسب -
عصواى وللجتم الحضارى ، محترما ، متعاونا ، « مسلما » . غير
أن المثقف العربى يعلم - يقينا - أن هذه الفرصة لا توجد ، لكنها
« تنزع » بالقوة الاقتصادية والمسكرية معا ، في عالم لم يعد قادرا على
الحوار ، ولا قابلا للمصاحفة ، إلا الحوار بالقوة ، أو بقبول للمصاحفة -
الاستسلام !

وإذا كان المثقف العربى يصالح مجتمعه أملا في أن يقبله ، ويتقبل
التغيير على يديه ؛ ويصالح « الآخر » أملا في أن يكتف عنه ،
أو يتيح له الفرصة ، هبة في ذاته وأهم ، وهو يمشى - في سبيل هذه
المصاحفة ، أو التوفيق ، أو ما شئت من هذه الحلول - بالمصنف ،
الذى يؤكد أن التغيير - تغيير المجتمع ، عقائده الاجتماعية وسلوكه ،
وتغيير أنماط و العلاقات الحضارية - لا يكون بمجرد الامتياز أو حق
بالرغبة في التغيير ، أو بمجرد إيداع هذه الرغبة ، دون أن تواجه
فكرها وعملها ، هذه للشكلة - مشكلة التقدم - المصير مواجهة
حاسمة ، ونهائية .

ثم هو يستخدم أسلوب الرسائل ، حين يورد نص الخطاب الذى
أرسلته إليه السيدة روينسن من لندن ، ودأ على سؤاله لما عن مصطفى
سميد ، فهي تراه « طفلا مبدعا » و « عبقيا » و « ذا عقل حىرى » ،
ولكنه كان متهورا ، كان غير قادر على تقبل المسعة أو إسلاتها ، إلا
لأن أحبه وأحبه حيا حقيقيا ، وكان - أيضا - يلعب و « دورا عبقيا »
في لفت الأنظار هنا [في الغرب] إلى البؤس الذى يعيش فيه أبناء قومه
تحت وصليتنا كمنصمرين » .

هذه الأساليب الروائية جميعا تأتى في الرواية في إطار الأسلوبين
السلكيين في الرواية ؛ السرد والنداهى . فمصطفى والرواى
لا يمكنان لنا التفاصيل كلها مرة واحدة ، ولا يستخدم السرد ، في غير
الفصل الثانى الذى يرويه مصطفى سميد بنفسه ، إلا على مستوى
الأحداث الحاضرة في السودان ؛ أما التفاصيل الدقيقة لحياة مصطفى
سميد وعلاقاته وعماكمته ... فتأت إلينا عن طريق النداهى في ذهن
الرواى ؛ النداهى التابع من اهتمام الرواى نفسه بمصطفى وحياته
والفضية التي يطرحها عليه ، ومن الأحداث المثينة التي تل اتصاله
بالرواى ، من موته الغامض ، كحاته ، إلى طلب « وة الرئيس »
الزواج من حسنة ، أرملة مصطفى ، إلى قتلها له وقتلها نفسها أيضا ،
وحب الرواى نفسه لحسنة . ويستثيره أيضا بعض للناسبات
العارضة ، كمناسبات الأحداث التي ذكرناها آنفا .

فلاسلوان الروايات السلكان هما السرد والنداهى . وكثيرا
ما يتداخل الأسلوبان ؛ بل من التادر أن نجد أحدهما غالبا من الآخر
- فيها هذا الفصل الثامن ، مرة أخرى . أما الأساليب الروائية الأخرى
- الحوار والرسائل - فهاتان في إطار الأسلوبين الأوسع استخداما ،
وبخاصة في إطار أسلوب النداهى .

استخدام هذه الأساليب الروائية المتنوعة كلها ليس مقصودا منه
مجرد التنوع فحسب ، لكن سر ملل الأسلوب الواحد ، لكن التنوع
مقصود منه أيضا لتقديم صورة شاملة - ما أمكن ذلك - وعملية - في
الظاهر - لشخصية مصطفى سميد . كما يحقق الكاتب من هذا
التنوع أيضا ، فضلا عن التشويق للتمتع ، هذا التمازج بين
العالمين والزمانين في ذهن الرواى ؛ بحيث يشعر القارئ ، كما يشعر
الرواى نفسه ، بهذا الظل الثقيل الذى يلقاه المائسى على الحضارة ،
حتى ليتدخل المائسى في تقرير مصائر الشخصيات الرئيسية في
الرواية ، من مصطفى سميد ، إلى حسنة ، حتى الرواى نفسه ، الذى

هوامش

(١) يمكن المعرفة في موضوع إيديولوجيا ، وتفرعها ، والخلال حول هذا
التعريف إلى العديد للناس من : فصول ٣ ع ، ص ٥ ، أبريل - يونيو
١٩٨٥ .

(٢) تستخدم - هنا - كلمة « تصيرت مثل » والإطار الحضارى أو « النمط
الحضارى » ، إيمانا بأن لكل شعب في كل زمان ، نصيه من الحضارة ؛ بمعنى
و أن لكل شعب لفرأ معين من التنظيم الداخلى لحياته ، ومن القيم هذه
الحياة على نمور يربط به من معتاد الحيوان . حقا إن الشعوب تتنقل في

نصيبها من الحضارة ، أحق في مدى ما اكتسبه من علم وخبرة وقدرة على
تفسير الطبيعة من أجل عيشها ، غير أنها كلها فويت حضارة ، ولما منها
نصيب قل كم كثير
الظفر . فؤاد زكريا : الإنسان والحضارة في العصر الصناعى ، مركز
كتب الشرق الأوسط ، ط ٢ ، د . ت . ص ١٠ - ١١ .
ويصلو أننا نستخدم كلمة « التقدم » وكلمة « التخلف » أو التراجع
استخداما فيه الكثير من النسبية والتجزؤ ، لأن استخدامها دون تحديد الجلال

(٥) من الواضح أن الموقف الثالث يضم أكثر مفكرينا وأدبياتنا بدلية من رقعة الطوطماني نفسه ، الذي كان معجبا بكثير عما شاعده وعاشه في أوروبا ، وإن لم يلمس هذا الإعجاب حصة الخفي . التقديس أعلم كثير من الأمور . لكن هذا لا يعني أن الموقفين الآخرين لم يبعثا أصداء ، إذ كان - وما يزال - كثير من يؤمنون بالأدعوى خلاص ، كما لا بالألوان في أحضان الحضارة الأوروبية عاتيا ، وكثيرون أيضا عن يؤمنون ، على العكس من هذا تماما ، ألا وخلاص لنا . أيضا ١ - إلا بالعودة إلى تراثنا وأصالتنا ، التي تعود في التحليل الأخير - إلى التمثل الكامل من العصر الذي نعيش فيه ونضج العصر عما تحقق في مجال العلوم والتكنولوجيا بدمية . ولا أظن أن الفأري بحاجة إلى الأساء !

(٦) طبعت للمرة الأولى ١٩٥٤ . والإحالات ، في الفن ، إلى الطبعة الخامسة ، دار المعارف ، القاهرة ، يوليو ١٩٨٤ .

(٧) طبعت للمرة الأولى عام ١٩٦٦ . والإحالات ، في الفن ، إلى الطبعة الثانية ١٩٦٩ ، دار العودة - بيروت .

التعدي يترك الباب مفتوحا أمام تصور إمكان إلغاء « خط حضاري » كامل أو نقلي خط آخر برهته . والأولى أن نتحدث عن « الخط » أو « المجال » المتخلف ، في كل خط حضاري حتى يرتفع . والأمر - بطبيعة الحال - قابل لجدل . فكم منذ فترة طويلة - يدور به يستمر طويلا !

(٣) الوصف للجبر ، وقد كثيرا في وصف الفرنسيين ؛ فيصفهم بأنهم « كفرة الفرنسيين » وه الذكاء المتعبد ، و« دولتهم » دولة عسكرة ، وه دولة الكفارة في مقفلة كتبه وظهر التفتيش بزوال دولة الفرنسيين ، (الحية المسماة لشون المطابع الأميركية ، ١٩٦١) الذي لورد أكثر في تاريخه .

وواضح أن تصور الجبر ، وعصره ، للحملة الفرنسية أنها امتداد لتفرد الحروب الصليبية ، التي كانت صراعا بين المسلمين والكفار ، كما صورها المؤرخون المسلمون . راجع كتاب حسين أحمد أمين : الحروب الصليبية في كتابات المؤرخين العرب للمعاصرين لما ، النبعة المصرية ١٩٨٣ .

(٤) شهد القرن التاسع عشر وحده عشرين مؤلفا كتبها عرب قلموا برحلات إلى أوروبا ، حل رأسها كتاب الطوطماني و« تقليب الإمبرز في تلخيص تاريخ » (١٨٣٤) . انظر قائمة بهذه الكتب في كتاب عمود السيرة : مراجعات حول العروبة والإسلام وأوروبا ، كتاب العرب ، ٤ الكويت أكتوبر ١٩٨٤ ، ص ١٤٨ - ١٥٠ .

رواية الأرض بين القيمة وعلاقة الزمان بالمكان

أمنية رشيد

في آداب العالم ، يتحدث كثير من النصوص عن الأرض وعلاقة الإنسان بها . ومن ذلك الأساطير المتشرة لأصل الإنسان ، ومنها تجليات الحلم والسكينة ، في قصص الأرض - الأم ، والأرض - الجذور ، والأرض الطيبة (الأصل) الذي خرج منه الإنسان ، والفناء الذي سوف يعود إليه يوماً ما () ، ومنها القصة الشعبية ، حيث ترد قصة الأرض وتاريخ علاقة الإنسان بها . ويتأكد قد يكون من الشائع أن تدرس هذه القصص ، ولكننا مع ذلك - لن نهم بشيء من هذا في هذه الدراسة .

الإيطالي ، الذي نعت الفلاحية في قرية معزولة ، عندما يتكلم عن هذا العالم الريفي ، إنه حضارة أخرى ، مجهولة أو محطرة ، لم تعرف الطرق الحديثة والرومانسية ، وعند عهبتها توقفت المسح عند إيولي^(١) . وفي القرن التاسع عشر نقد « تين » و « زولا » الجزلة للفلاحين^(٢) . ومع ذلك كان « زولا » قد أعد إشارة خاصة بروايته عن الأرض ، جمع فيها مقالات ودراسات عن تاريخ الأرض والفلاحين في فرنسا ، تناولت الأزمة الزراعية في ١٨٧٨ ، التي نتجت عن تطور المجتمع الصناعي ، ومن ظهور الفحم الأمريكي المناس ، الخ ، حتى سافر واستاجر منزلاً في الريف مكث فيه بضعة شهور مع زوجته ، كي يرى الفلاحين في سلوكهم اليومي ومعتقداتهم . ولتحاول اليوم المسيرة الذاتية لفلاحين تعلموا وكتبوا عن تجربتهم ، إلى جانب القصص الشعبية التي تروى وتسجل ، وثيقة الأنثروبولوجي أو الدارس أن تجايز الكلمة الكاذبة أو المحالة عن الفلاح ، الذي يعيش في هذا « العالم الآخر »^(٣) . وسوف نتناول هذه الدراسة هذه الكلمات المختلفة عن الفلاح ، لما تتضمن من شهادات ثرية في موضوع القيمة ، ومن أجل المقارنة في دراسة الشكل والأسلوب .

لن أتوقف هنا لدراسة علاقة النص الأدبي بالواقع المعيش ؛ فقد أجريت - بحث وبهارة - هذه الدراسة سواء من الأدب الفرنسي أو عن الأدب العربي^(٤) . ولأن أحاول ، كما فعل آخرون ، أن أفرق بين كلمة حق تتعارض مع كلمة كاذبة وفقاً للأيديولوجيا والميول . إن للأدب حقاً علاقة أساسية بالحقيقة ، أي أنه يتعلق بالحق كما يتعلق بالغير والجمال . ولكن هذه المعايير لا تتفق تماماً ، لأمع الفاصلة التي

إن ظهور الفلاحين والأرض في الأدب ، في شكله الحديث ، شيء جديد ما زال الجدل يدور حوله . يقول « بيرماشري » إن بداية الخطاب « الواقعي » عن الفلاحين لا يمكن أن يفصل عن شروط نشأته^(٥) . وكذلك نبيه نقاد أصبحوا إلى غيب الفلاح عن آداب الماضي ، إلا أن يظهر في شكل مثالي (« البستوك » والفرنسي مثلاً ، أي قصص الراحة) ، أو متسا - على العكس - بالدونية . ومن ثم ظلت صورة الفلاح في الأدب الفرنسي زمناً طويلاً هي صورة الأبله في القرية ، القلتر في حياته ، المهووف على الكسب ، الراضي لمصلحته ، الغاسي السلوك ، الذي يجهد امرأته ، في حين يبرأى حصانه أو بقرته^(٦) . وبإلزامه نفسه الذي كان يتخفربانه ومؤرخ للسوك والمعدات ، إنما اهتم بالواقع وليس بالأسلوب . وكذلك « زولا » ، الذي أعلن أنه أول روائي قال « الحقيقة » عن الفلاحين ، في حين رأى « لينين » في عمل « الكونت تولستوي » و « أول مويك » (فلاح) في الأدب^(٧) . نعم ، لم تكن الأعمال الأدبية ، للتعرف بها ، في المياد المارح للأدب ، تهتم بالفلاح أو بالأرض ؛ وعندما كانت تعمل ذلك لم تكن تتجرع تماماً من الصور المكونة من قبل ، والأفكار المسبقة السائدة في مجتمعات المدن ، عن الفلاحين .

وما زالت المجتمعات البرجوازية تتلقى الإذاعة لها ، نتيجة لإملاها شأن الفلاح ، ذلك المجهول . يقول « كارلو ليفي » ، الكاتب

• هذا المقال جزء من كتاب اسمه في موضوع القيمة والشكل في رواية الأرض وقد ألقيت جزءاً من مؤتمرات الأدب المقارن في باريس - أغسطس ١٩٨٥ بعنوان « التناسل والاختلاف في رواية الأرض » .

وتختلف حقلية ، تمد نظية بالنسبة للثقافة المعنية ، أي :
الأرض ، الفرنسية ، لإيميل زولا ، ١٨٨٧ . هنريك
الذهب ، الأمريكية ، لجون شتاينيك ، ١٩٢٩ .
الأرض ، المصرية ، لبد الرافعي ، ١٩٥٤ .

تعريف « رواية الأرض »

إلى « جورج ساند » ، الرواية الفرنسية في القرن التاسع عشر ،
ترجع للبادئة بما سمي بعدها « بالرواية الريفية » (le roman
rustique) كانت تميزها مع ما كانت تسميه « الرواية
الإقليمية » (le roman régional) . قالت هذه الرواية :

« تسمى « ريفية » [...] أية رواية يكون إطارها
الرجح هو الريف ، وشخصياتها الأساسية من
الفلاحين . وأقصى ما نستطيع هو أن نستقي في هذا
الإطار القروى القرية الصغيرة ، ونقبل فيه
شخصيات عارضة ، كالمعلم والقسيس
والطبيب »^(١).

ونضيف الكاتبة إلى هذا التعريف ملحوظة ، هي أن التعاطف مع
الفلاحين أمر ضروري ، وأنه لا يمكن متواظف لدى بالزواك وزولا ،
وأنها أخفقا - حسب قولها - في « الرواية الريفية » أما بلزواك ، فلأنه
رأى في الفلاح قاطع طريق مهتدا للنظام الاجتماعي ، وأما زولا
« فلأنه حول القرية إلى مكان منحل »^(٢).

وعل الرغم من أن هذه الملاحظات تقوم بتقليص النوع في مكونات
واضحة ، فلها لا تبدو لنا كإلية لتصفه . ويدوننا أكثر اقترابا من
هذا التعريف ، للشرح الذي لحص فيه « زولا » خطة كتابه عن
الأرض ، حيث يقول :

« الأرض . أريد صنع القصيدة الحية للأرض ، ولكن دون رمز ،
بل في صورة إنسانية . أعني بذلك أنني أريد أولا أن أرسم - في أسفل
الصورة - حب الفلاح للأرض ، وهذا الحب المباشر لامتلاك أوسع
رقعة ممكنة من الأرض ، وحشيق المزيد منها لأنها في عينه شكل الثراء ؛
ثم أرتفع إلى حب الأرض - الأم ، الأرض التي تمتحنا كل شيء ؛
كينونتنا ، جوهرنا ، حقيقتنا ، الأرض التي سوف نعود إليها ... »

وقد قيل إن الفلاح هو الحيوان الشرس ، للجحرم ، في الأرض
الطبية الساكنة . أرسم هذا وأبتمد عن السوداوية الزائفة ، وأحاول
أن أدرك في العمق حقيقة الفلاح ، هذا الكائن الذي يظل هو الأقرب
إلى الأرض . أقتضي أن أجعله أكثر نبلا عما هو عليه ، كما أجد عظمت
الحاجة وأظهرها . التاريخ - الفلاح الذي لا يكن يمتلك ، ثم يمتلك
يوما . كيف ؟ وفي ؟ ثم تقسيم الملكية الصغيرة ، ثم التقسيم الذي
يستمر عبر الأجيال . النتيجة الاجتماعية لهذه الواقعة ، وإلى أين
تؤدي ، وإذا كان وازدا أن تعيد الملكية الكبيرة إنتاجها . وهذا سوف

حدها تاريخ الأدب التقليدي ، ولامع تلك التضاحة التي حاولت
فرضها الدراسات « الشكلية » والحلجية ، الرافضة « للتقسيم » . ولذا
كانت تاريخ رواية « زولا » مختلفة عن التاريخ الحقيقية التي تشير
إليها فلان تكون لذلك أهمية ، وإذا كانت أحداث رواية الأرض قد
وقعت نحو عشرين سنة قبل وقوعها الحقيقي ، فقد استطاع الراوي -
بوسائل أخرى - أن يوصل إلينا تغليات للمجتمع الفرنسي الاجتماعية
والنفسية ، التي نتجت عن أزمة الزراعة . ومن الناحية الأخرى ،
عندما يفرض النقد « الشكل » التقويم ، عندما نشاطه في تحليل
« أشكال النص » ، مقلدا الواقع فيما يسمى منه « يوت » « يوت » « يوت »
الواقع (l'effet de réel) ، يدون أن هذا النقد يتجملع بعدا
أساسيا للنص الأدبي .

إن شكل النص الأدبي ، من حيث هو تنظيم وإنتاج ، يعد سمة
أساسية للواقعة الأدبية ، نابعك من أن النص لا يفصل عن رؤية
مؤلفه الأيديولوجيا الأدبية ، وهذه الأيديولوجيا مرتبطة في نفسها بسلق
العمل الأدبي وما يتم حقا خارجها ، وهي مرتبطة أيضا بالتخصص
الأخرى المكتوبة لرؤية المؤلف الأدبية ، ومتصلة أخيرا بتقلي الأدب ،
من أجيالهم المعاش القاريه والقاريه للتخصص ، والمطري ، الخ .
وكل هذه العناصر ، إلى جانب كونها عناصر خارجية ، فلها وجود في
النص نفسه ، ولا تكتمل الدراسة دون معرفتها . أما الأيديولوجيا
فلها علاقة أساسية بالشكل المنظم للعمل الأدبي ، وهي علاقة أساسية
وعصوية ، تجار رؤية الأيديولوجيا بوصفها عاملا فكريا خارجيا ،
مؤثرا في النص . وقد أشرت ، من خلال بحثي هذا ، أن أضيق
جهدا إلى جهود من يحاولون إثبات تلك العلاقة . وإذا كنت قد
اخترت « روايات الأرض » فإن هذا لا يكن إلا لمنطقة النوع ، فني
هذه الروايات ، « الرومانسية » منها « الواقعية » ، « والطوبائية »
« الطبيعية » ، نجد أثارا قوية لأيديولوجيا الكاتبات قد تفسر سبل هذه
الدراسة .

وأول سؤال يطرح هنا هو السؤال الخاص بالنوع : هل نستطيع في
الأعمال الأدبية أن نزل نوعا ، نسميه « رواية الأرض » ، هل نسوما
حددت من قبل « رواية الحب » ، أو « الرواية التاريخية » ، أو « رواية
المغامرات » ؟

وأبدأ بأن أذكر هنا مجرد فرضية ، أن هناك « رواية أرض » تكون
تغلغل الانطلاق فيها هي علاقة الإنسان بالأرض - ملكية الأرض - أو
الرفيعة في الامتلاك ، الطرد من الأرض ، الهجرة ، التشرذ ، الرحيل
منها والرجوع إليها - تحدد هذه العلاقة نظرا للشخصيات ، وبغري
السرد ، وإطار الريف ، وأسلوب المجاز ، هذه العناصر كلها التي
ترتبط بالتمليك أو بالتشجير ، والتي تحكمها الأيديولوجيا المؤلف ، هذه
الأيديولوجيا التي تتكشف عبرها الأيديولوجيات السائدة في مجتمعه ، هذه
الخاصة برؤية العالم ومفهوم الأدب معاً . وسوف ندرس علاقة
الأيديولوجيا بالأدب عبر ارتباط القيمة بالزمان والمكان داخل العمل
الأدبي في علاقته « بالزمان » الخارجية « حسب تمير » باختين «
الشهود

ولنبدا إذن بتعريف النوع كما نراه ، ثم نتغلل إلى دراسة المكان
والزمان والقيمة التي تبدو في ثلاث روايات تنتمي إلى ثلاث لغات

مهددة بقلة الماء نتيجة لمطوح الملك الإقطاعي ، الذي قرر أن ينقص الكمية اليومية لاستعمال كل فلاح ، وأن يبني سكة زراعية ليربط قصره بالطريق للزراعي ، مهددا رقعة أرض الفلاحين .

١ - المكان الدال

كما لا شك فيه أن أكثر الروائيين الثلاثة اعتمادا ببناء مكان دال في « روية الأرض » ، هو « زولا » . ونستطيع أن نتبين من الإحصاءة التحضيرية للرواية خطة مواقع الفعل الروائي عبر الوصف الدقيق والتنسيب للأماكن ومقاييس المسافات ، مصحوبة بالرسم المبينة للقرية ، ومنازل الشخصيات المختلفة ، ورقعة أرض كل منها ، والميلادان العلم ، وقاعة الاحتفالات ، الخ . ويأخذ الجزء الأول للرواية على حقله بناء المكان الدال الذي يستحق في الفعل كما يراه أحد أبطال الرواية ، هو « جان » ، الآن من المدينة ، حيث كان معلما ، واستاجر ، « هود كان » ، المالك للتوسط ، كي يعمل في أرضه .

ومن الجملة الأولى ، تنشأ العلاقة بين « جان » والأرض عبر عمله ، أي بذر البذر^(١٧) . إن « جان » يتحرك لهاها ولهاها ، تمسكا بكيس البذور الأزرق يده ، ولبها البذور باليد الأخرى ، في حين يجترأ الراوي أن المكتنة لا تستعمل إلا في الملكية الكبيرة . وطبقا لإيقاع خطوة جان نرى ما يترسم في حقل رؤيته ، فبنا هنا يلعب دور « الشخصية المركزية » للرؤية . وتظهر لنا رقعة الأرض المتوسطة ، البانية للرقعة الكبيرة التي كانت تسود علاقات الإنتاج قبل الثورة الفرنسية . وتعد الرقعة المتوسطة - وكذلك الصغيرة - العالمة الأساسية للرواية ، حيث تركز فيها دلالة الرواية كلها ، كما سيتبين . ويحدد « الراوي » منذ البداية مقاييس الرقعة - « ٥٠ « أرا » (الأرا تعادل مائة متر مكعب) - شكل المنزل القروى المترسط بجدرانها المنخفضة ، « بقعة سمراء » في فضاء الأرض الكبيرة ، التي تقع في منطقة « البويس » الفرنسية حتى ملند « شاتودان » و « أورليان » . وهذه الأماكن قائمة في الواقع . ويصف الراوي ما في تلك الطبيعة الحزينة من إقبال ، بالساء الريحية الغائمة الطاغية ، التي تؤكد العلاقة المجازية بين الإنسان والأرض . والواقع أن شخصيات الرواية تصطبغ بما في هذه الطبيعة اليابسة من كآبة في الأفق البعيد غير كل تلك نظرة « جان » ، الذي لا يكن في الحقيقة يرى ، لأنه مبهتك في عمله الآلي ، بل كان يرنا ، كما هو مطلوب منه « إلى قرية « وري » ، التي سوف تركز فيها اشتراك الشخصيات وطموحاتها . للمكان عند « زولا » - كما كان الحال غالبا في الرواية الطبيعية - يجند مفاهيم وتسميات قائمة في خارج الرواية . وسوف نتأكد المنطق الداخلي ما عبر تعرف الأسلوب الخاص بها . وهذا ما يسميه « فليب هارمن » و « فراقية » النص . وبالإضافة إلى القلقة في تحديد المراضع في نظر « جان » : « حل الطرف مع في الوسط » ، في اتجاه الغرب » ، وفي « الجنوب » ، « في اتجاه الشرق » ، يقدم الوصف ببناء التمهيد للصراع المأساوي الذي سوف يترك الشخصيات . هذا في الوقت الذي تسرد فيه المزملة والصمت العلاقات الإنسانية : « إنه صمت الفلاحين الذين يمضون أميالاً جانبا إلى جنب دون أن يتبادلوا كلمة »^(١٨) . وهذا الصمت يتشابه مع الطبيعة الكتيبة : « كانوا قد وقفوا من جديد في

أسترد جزء الاشتراكية في الكتاب . يدرس إذن دور الفلاح سياسيا ما كان عليه ، ما هو عليه ، ما سوف يكون ، ودوره في مجتمعا ، عبر الملكية ؛ فهو الأعلى ، والقرعة الصلبة ، النائمة ، ولكنا القوة التي تستطيع أن تقرر في لحظة أنهاء عظيمة . يدرس ذلك ، ويوضح أيضا في إطار الدين ؛ وأعتقد أنه يتحول إلى الكفر . . وأخيرا يجري الاعتبار على كل المسائل التي طرحت .

إن الموضوع هنا ليس هو الأرض ، مرة أخرى^(١٩) .

هنا لا نجد موضوعا محسب ، بل أيضا - كما قال « هنري متران » - « سلما من الموتى السريية والوصفية » ، وملخصا لموضوع شاعري وهالي حول حب الفلاح للأرض ، وتطور الملكية الزراعية ، وموضوعا اجتماعيا بحثا يتعلق بنتائج جشع الفلاح وحبه للأرض ولسلامتك^(٢٠) . وكلف هنا أن زولا يرسم أيضا نتيج العمل الأبي : صنع القصيدة الحية للأرض دون رموز بل في صورة إنسانية ، ودرجات الارتضاع من الواقعية إلى الأسطورة : « في الأسفل . . . ثم أرتفع » ؛ وحسود الأسلوب الابتعاد عن السوادوية في الرسم . وعبر المواضيع والمقارنات ، يرسم « زولا » خطة تحريك مأساة اجتماعية ونفسية ، ويتنقل من واقع إنساني تاريخي معاصر إلى عمل أبدي تعد الأرض فيه محور « الزمكية » ، وبحرك الحبكة الروائية ، عبر القيمة والأيديولوجيا التي تنظم الشكل والدلالة معا .

تتصرف « رواية الأرض » هو إذن ، بالنسبة لي ، أبها عمل أبدي ينطلق من وجود رقعة أرضية ، في الحقيقة أولى الخيال ، تحرك الحدث الروائي عبر أيديولوجيا للأرض ، وتنظم العمل عبر المكان والزمان مع القيمة المرتبطة بها . وسوف ندرس في الروايات الثلاث المذكورة تلازم الرأس والأفقي ، عبر القيمة ، في العمل الأدبي . أما دراستنا الطويلة فسوف تبين ، في الروايات الثلاث وفي روايات أخرى ، تأثير هذه العلاقة في نظام الشخصيات ، وفي بناء السرد ، وفي طرق الوصف ، وفي أسلوب الحوار .



في أرض « زولا » ، يقرر « فوان » ، الفلاح الشيخ ، أن يقسم أرضه بين أطفاله الثلاثة ويصر على قيد الحياة . ويعلن « زولا » في مشروع خطة الكتاب أن الإشارة التناسية هي هنا إلى « الملك لير » لشكسبير ، فيمثل « الملك لير » يجد الأب المعجوز نفسه متزوجا الملكية ، مضطرا بعد وفاة زوجته إلى أن يتنقل بين منازل أبنائه الثلاثة ، وأن ينحصر بنشهم ولمفهم . وهو يتنقل تدريجيا حتى يقتله أكثر أبنائه فظافة - وهو « يبول » - مع زوجته ، أمام حزن أطفالها المترجعة .

أما عقائد الغضب تصنف تضامن أفراد أسرة من الفلاحين طردتها من أرضها الملكية الكبيرة للبذور وللشركات المساهمة ، وميكة الزراعة التي استغنت من بهم المملة . وإهم ليرحلون من « أكاهوما » في شرق أمريكا إلى « كاليفورنيا » في غربها ، باحثين عن العمل والاستقرار ، إن لم يكن عن الرخاء ، في تلك الأرض الجبلية - كما تصنفها الشخصيات المختلفة .

أما أرض الشراوى فهي - كما يعرف القراء العرب - قصة قرية

صنعتهم ؛ لم يتغير أنماطهم بعد ، كانوا اجتمعهم للجماعة الرزنية لمنطقة والبوسى ، هذه (١٧)

ولى عقائد الغضب ، نجد أيضا التسمية الدقيقة ، الواقعية ، للأماكن - « كاليفورنيا » ، « أوكلاهوما » ، الخ - وأحيانا لقياس الدقيق كما هو الحال منذ زولا . ولكن مسرح الفعل يتسع هنا كثيرا . فإلّا كان الدال الأساسى ليس محددا مثل رقعة « زولا » ، بل ينسبط باتساع أمريكا الكبيرة ، من الشرق إلى الغرب .

وتفتح الجملة الأولى للرواية أفقا عظيمة لن تتاح للمحنة وشتاينيك ؛ : « فوق الأراضي الحمراء ، وفوق جزء من الأراضي الرعادية في أوكلاهوما ، وقمت الأساطير الأخيرة في بدء ولم تشق الأرض المصعدة . » (١٨) . وكذلك : « على « الطريق القوسى ٦٦ » تنزل أسرة « جواد » في حرية نقل متوهدة من أوكلاهوما ، حيث كانت أرضها التي طردهم منها الملك الجديد - البنك والشركة للساحة - إلى كاليفورنيا ؛ إلى المكان الخيال ، الطوبى ، الذى يحلم به الشخصيات ، ظلة أنه أرض « شجر البرتقال ، والبرت والبيضاء ، والشمس » ، حتى تتكشف لهم حقيقة استغلال النظام الرأسمالى فى هذه المنطقة المروغب فيها ، كما هو فى المنطقة التى اضطروا إلى الهجرة منها .

وتوصف الأرض كثيرا فى رواية « شتاينيك » ، فى العنق المحمى الذى يشخص الرواية . توصف الأرض التى مسحتها الرياح ، وأحرقتها الجفاف ، والى تحيا بالناس وتحت بالآلة والبطالة : « كانت الأرض تبدو حراء هادئة فى القصر الخافت » (١٩) ، فى مقابل ضخامة الطبيعة الأمريكية فى « قسم أريزونى البيضاء الصخرية » (٢٠) . ويضرب شتاينيك علاقة تعارض أساسية بين الأرض الحية ، أرض الناس ، والأرض التى اغتلبت ، الخاضعة للحرار والمقرى للإستراتيجية فى النظام الذى أدى إلى حرية الإنسان . ويتمسك للكان بمعارض آخر مكافئ لهذا ، بين الإنسان والأشياء (حرية النقل المتحددة ، الجرار القاسى ، الأدوات ، بضائع المدينة التى تباع على الطريق) ، فلهذه الأشياء وظيفة مجازية ، من حيث هى رموز لتسربب الإنسان . فالتعارض بين نظام الأشياء ونظام الأساطير لا إذن وظيفة مجازية ، وعلى وجه التحديد وظيفة المجاز للرسول ، الذى يحسد دلالة الرواية الأساسية .

أما أرض الشرقاوى فلا يتم بالتسميات والمقاييس ، فالرواوى يسبها « قريش » ، وهى تعارض مع « البندى » و « المعاصرة » . ويجسد المؤلف كذلك الصراع الذى ينشأ عن التعارض بين القرية والمالك الإقطاعى من ناحية ، وبين القرية والمدينة التى تسيطر عليها قوى النظام السائد : الاستثمار البريطانى وحكومة صدى الرجعية من الناحية الأخرى . وفى حين تعبر عناصر الزمن التاريخى فإن للكان لا يعبد ، بل يبرز إلى أنه قرية مصربة ، يسخونها وطرقها وجسورها . الخصرة « رواية » ، والجسر تحرقه الشمس ، والبيوت قائمة وسمرها دائما . هناك زيات لمصر لله : مياه النيل والترع ، وماء والظلمة ؛ الماء المفروضة المرغوبة ، التى تنتصب وتحرق على القتال ، والى يمكن أن يموت الإنسان من أجلها .

وهناك صراع آخر يقسم للكان ، هو الصراع الذى يتمثل فى التعارض بين الجسر التقليدى ، رمز الريف المصرى ، والطريق

الزراعى الذى يمتد إلى قصر الملك الإقطاعى ، حورا كثيرا من أسر الفلاحين الصغار من رقعة من أرضهم .

٢ - الزمان والتاريخ

تتكون « الزمكانية » ، فى رأى « باخين » ، من العلاقة الضرورية التى لا تفصل بين الزمان والمكان . ويلعب الزمان فى هذا التساوى الدور الأساسى ، فهو الحركة التى تحيى المكان ، والى تمنح عقدة العمل الأدى ثراهما ودلائها (٢١) . وتضىء هذه الفرضية الروايات الثلاث ، انطلاقا من زمكانية كل منها .

فالحفل الذى يزرعه « جان » فى بداية رواية « زولا » هو الرقعة (٢٢) ، أى العلامة على زمن تاريخى ؛ زمن الأرض التى فسحتها الثورة الفرنسية فى ١٧٨٩ وزادت انفصلا فى القرن التاسع عشر ، نتيجة للميراث ، مقلصة بذلك مكان البشر ، وعرضة لهم على الصف الإجمالى . ومن ثم فإن رقعة الأرض فى رواية الفلاحين « بلزاك » ، تمثل الزمكانية الأساسية التى تحدد أرضية الوصف وتسلسل السرد ، والى تقطع الحبكة الروائية وفقا لأحداثيات (أو لا أحداثيات) « زولا » : « من يشعل حربا يملك أرضا (*qui guerre a terre*) » (٢٣) . وكان « بلزاك » قد قال فى روايته ما يجعل للمنى نفسه : « قل لى ماذا تملك أخيرك بما تتمتع *que tu as* te dirai ce que tu penses »)

والزمن الواقعى لرواية « زولا » هو زمن نابليون الثالث ، إمبراطور ١٨ بروير . وهذا الصفاح المطلق ، حسب وصف « ميشيل بوطور » ، الذى أدى قبله الحكم فى ٢ ديسمبر إلى فقدان الملايين من البشر أوصيتهم (٢٤) . وأثر هذا فقدان للأهمية واضح فى أرض « زولا » .

وتظهر آثار أخرى للزمن التاريخى فى الرواية فى صورة أكثر مباشرة ، حيث نسمع من خلال المناقشات بين الشخصيات ، نقاشا كان يدور فى تلك الحقبة حول المسائل الزراعية ، يحمل وجهتى نظر : وجهة نظر « المحافظين » (*protectionnistes*) الذين يحمون السوق الداخلية ؛ ووجهة نظر عيسى . . « التبادل الحر » (*libre-échangeistes*) وكان الحرف من المناسى الأمريكى فى سوق القمح يسبب رهيب للمزارعين الفرنسيين المقيدين بطرق الزراعة التقليدية ، فى حين كان استخدام المكنة فى الزراعة الأمريكية قد اتسع نطاقه أواخر القرن التاسع عشر . تقول إحدى شخصيات الأرض : « إذا استمر تصدير القمح الأمريكى فلن يوجد فى فرنسا فلاح واحد بعد حسين سنة (٢٥) » .

وأخيرا هناك صفحات جميلة الخيال ، يتخلل فيها الماضى بالحاضر ، وتفتح القصة الشعبية بالتاريخ ، ويتجزأ الأسى بالأمل ، على غرار قصص السمر التى تصفها الشخصيات فى سهراتها العلمية . يحكى التاريخ عن الفلاحين فى فرنسا منذ المصور الوسطى ، مصورا خضوعهم الأذى ، ثم قيامهم فى هبات عتيقة ، حتى بات اليوم الذى يدركون فيه أنهم القوتة الحقيقية . لقد رأى « زولا » ، مثل « بلزاك » قبله ، أن الثورة الفرنسية فى ١٧٨٩ لم تفر إلا البرجوازية . وأن « الفلاح استمر هو الفلاح » (٢٦) .

وفى عقائد الغضب تتمثل « الزمكانية » الأساسية للرواية فى

والأسلوب، وبالسلسل السرى، والمواقع الدلالية. ولتأخذ هنا القيمة أولا بالمعنى «السوسيرى» للتصميم، حيث تشكل كل قيمة بالتعارض مع القيم الأخرى في النظام الرأسى، ثم ننظر إلى القيمة كما يولورها النقد الماصر— ومازال المفهوم يتغير بطرق مختلفة— منذ «باشين»^(٦٦)، ثم «جاكسون»^(٦٧)، ثم «لوقان»^(٦٨) ثم «هلون»^(٦٩). فالقيمة هنا هي العنصر السائد (La dominante)، المركزى (L'élément focal) الذى يحكم العمل الفنى، وتضع له عناصر هذا العمل الأخرى.

وفى «رواية الأرض» يمثل العنصر المركزى الأساسى الذى يحكم العمل الفنى فى ملكية الأرض أو عدم الملكية. فالأب «فوان» ينحدر فى رواية «زولا» لأنه فقد أرضه، ويحكم هذا العنصر كل العناصر الأخرى كلها. ومن ثم فإن تماسك الإنسان، الذى يبرز جوهره، تحدده فى هذه الرؤى ملكية الأرض. إن «الكينونة» هنا، حسب تعبير «فيليب هارون» هي «الملكىة»^(٧٠) «L'être est un avoir». «بولوط» يقتل أباه طمعا فى الأرض، ويرغب فى أرض أخيه الذى صار ضعيفا نتيجة لاتحلاله وسكره الدائم (وما يؤكد سوداوية رؤية «زولا» أن هذه الضعيفة للتدهورة هي أكثر الشخصيات وعيا فى الأرض!) وفى عقائد الغضب أيضا نرى ملكية الأرض تحدد الهوية والاتساق. لكن قوة اللال هنا لم تكن بعد قد طغت على العلاقات الإنسانية. إن الأرض هنا مازالت تفتح التعامل اليدوى مع الأرض، أى العلاقة الجسدية بها. الأم «مان» تفهم استمرارية المجموعة وتحلف عليها التشتت، وتظل طوال الرواية تحمى أفراد أسرتها وتحاف عليهم التفتت الذى يهددهم جميعا، ويهددها معهم. نتيجة لأصابع الأرض.

أما فى أرض الشرفاوى فإثنا نرى ملكية الأرض أو عدم ملكيتها، مع تفاوت درجات الامتلاك، تحكم عناصر القصة. فالملكىة تضمن أولا شرف الإنسان وتمتلكه، وإن كانت ملكية فدان واحد. ومن ثم فإن خضرة ودياب يفتنران إلى الشرف والأخلاق لأنها لا يملكان أرضا، ويصرف الشيخ شاولى على نحو يختلف من الملاك الصغار. ثم تدور المحبكة الأساسية حول الصراع بين المالك الكبير والصالح الفقير.

ومن هذا النظام الرأسى تنتقل إلى التشكيل الداخلى للعمل، فى إطار كل رؤية معيارية وملكىة، خاصة، فتنقل بذلك إلى النظام الأقصى للعمل الأدبى، أى إلى الترابيح السباقى للنص والتفتيت الأسلوبية الخاصة به. وتدخل هنا فى خصوصية كل عمل كبير، أى أقصى العمل الذى لا يقلد ولا يعاد إنتاجه، برغم الاتفاق على بعض المبادئ العامة. فنظام الرأسى الذى يشكل السياق القصصى الأقصى، حسب بعض التجريبات العثة التى ترصد فى الدراسة الأدبية بوصفها تفتيت العمل. أما مجال العمل الأدبى ودلالته الخاصة، فيطبخها مستوى آخر من الصراع— لن أكرسه هنا بل فى الكتاب الذى أعده— بين عناصر الأيديولوجيا والقيمة الفنية.

وفى خطة الأرض، وضع «زولا» الأب «فوان»، وهذا الفلاح الذى سقته الشمس وجففته الأرض^(٧١)، ليكون «الوجه الكبير، المركزى» للنص. لقد ارتفع من الحواف أمساره جميع أطفاله، ولكن شيئا فشيئا فقد السلطة. وهذه هي حركة الشخصية

الطريق بين الأرض المحجورة والأرض المرغوب فيها؛ وهذا «الطريق القربى»^(٧٢)، الذى يجعل مع العرصات «الغرفانية» ألونا من المهاجرين الذين طردتهم «الشركة المساهمة» من الشرق فى «أوكلاهوما» إلى الغرب فى «كاليفورنيا». ويوظف النص علامة الطريق توظيف للمجاز اللرس؛ فهو علامة الاتساق الإنسان الضخم الذى سببه الاتساع الفجالى فى نظام الاستغلال الرأسمالى فى الريف الأمريكى.

ولهذا الانتقال مستويات مختلفة؛ فإلى جانب الانتقال الجسرافى هناك الانتقال التاريخى والاجتماعى والنفسى لأناس يهجرون أرضهم للبحث عن العمل المجهور. وقد نزع هؤلاء البشر من أرضهم التى كانوا يزرعونها بأيديهم، واتى دفنوا موتاهم فيها؛ فهم، بحسب قوهم، متزقون من أنفسهم. لقد أصبح المانى «نجسا»، والآن تتسائل الشخصيات هنا إذا كانت تستطيع أن تعيش المستحيل؛ «هل نستطيع أن نبدأ من جديد؟»، أو «كيف تعيش حياة غير حياتنا؟»

وتقسم الرواية إلى أجزاء، بعضها لسرد أحداث الرواية، التى تقع جميعا فى «الطريق القربى»^(٧٣)، حيث حرية النقل القديمة تنقل أسرة «جواد» من «أوكلاهوما» إلى «كاليفورنيا»، وأجزاء أخرى مفسرة للمحنة الزمنية، ولتغير القيم، فى أسلوب شاعرى، ملمحس دائما. وفى هذا كله استمداة الزمن انتقال المالك الصغير من الزراعة الفردية إلى الملكة الزراعية والملكىة المساهمة الكبيرة، حيث أصبح ملاك الأربعين «أربان» مهاجرين، فى حين تزداد قوة ملاك المليون، وتضاف إلى قوة رجال المال والبنوك فى العصر الحديث.

وفى أرض الشرفاوى يمثل الطريق أيضا «الملكىة» الأساسية، ولكنه هنا مختلف؛ فهو علامة زمن آخر ومكان مغفر. وهذا الطريق غير «الجسر» أى الطريق غير للسفالت، الذى يجازى القرية والحقل. هذا الجسر التقليدى يحدد الطريق الزراعى، رمز سلطة الحكومة المتعاقبة مع المالك الزراعى الكبير. والطريق يرمز أيضا لزمى حديث، يظهر فيه إنسان جديد، هو العامل الذى تكتمل صورته فى آخر الرواية.

و«الملكىة» الأساسية الأخرى هى الماء؛ فغلام هو صبيب الصراع الذى واجهه فيه الفلاح الفقير للملك الكبير الذى تحميه الدولة. والمحلفة هنا هى تاريخ مصر قبل ثورة ١٩٥٢؛ مصر التى كانت تحكمها الحكومات الخاصة للإحتيازين. وهذا التاريخ يتداخل فى النص السردى، بلسان الراوى أو إحدى الشخصيات، العائلة من القاهرة، أو التى تعيش فيها، فى الغالب. فمن خلال الزمن التاريخى تكتسب الصراعات الدقة التى يتفلسفها وصف المكان (المنطق)، فى حين يمثل الحديث هنا، فى كلام الناس وصحية الحوار، الدلالة الاجتماعية والأدبية الأساسية للرواية.

وهنا يتخطى الماضى بالحاضر كذلك؛ فاللانى كامن فى ذاكرة الشخصيات، مثل أحداث ثورة ١٩١٩، أو تزوير الانتخابات.

٣— الأيديولوجيا والقيمة

يتعين على التقويم تجديد الألق الزمان— لكان للنص. فالتقويم هو الذى يحكم الاختيارات الأساسية؛ كالخكمة، والشخصيات،

وهذا التصانيع يفصل الرواية ، مثل ملحمة عظيمة تؤكد الإيمان بالإنسان وأستمراريته ، على الرغم من الآلة ومن منطق الملوك الكبار ، الذين يوظفون في الرواية توظيفاً صارماً . إن نظام الشخصيات ينعكس عالم التصانيع الإنسان حول « مان » و « الأم » ، هذا الوجه المركزي لرمز الاستمرارية . إنها هي التي تصمم جميع أفراد الأسرة كلها أتابت إلياس أحدهم ، وتضمن بقائهم ، وتنظم حياتهم ، وفيها تخرج القوة بخلجان الإنسان والحلب ودهشة المشاعر .

ويتعارض نظام الشخصيات مع نظام الأشياء ، حاملاً دلالة الاغتراب . وتمثل الأشياء في الجوار ويصانع مقاييس الطريق الفرس ٦٦ ، للشائلة ، التي لا طعم لها ولا خصوصية ، في بقالة الشركة للمستقلة لحفل المحرق في الغرب ، وفي عرصة النقل المستهلكة ، التي تحتاج حل الدوام إلى الإصلاح ، مصطلة بمركبة النقل ، ومثيرة للقلق (إن نصل أبداً) . إنها تستهلك النفط ، وتهدد في كل لحظة بالتفكك ، والحلولة دون الوصول إلى الأرض الطويلة . وتندع عربة التناقل هنا علامة كناية أساسية ، وإسرة إلى تشرد أسرة « جواد » نتيجة للنظام الرأسمالي . فالرواية رواية زمن جليد غير مكان متقل ، فمن الحقل إلى الطريق قد استغرق نظام آخر للقيم : « لحظات صمتهم الطويلة الشاملة » ، التي كان موضوعها في اللانسي حرقهم ، قد تحولت الآن لتستهلك الطريق الواسع ، إلى المسافة المتبقية حتى الغرب ٣٧) .

وفي أرض الشرقاوي نجد أيضاً أن الأرض هي التي تمنح الإنسان الكلمة والصلابة والاستمرارية . إن عبد الهادي البطل يستمد قوته من هذه الأرض التي يمتلكها ويعرفها : « إن هذه الأرض الواسعة التي تمتد إلى جوارها تملأنا إحساساً ببقايتنا وديمومتنا والشرف .. لم يكن يرى منها شيئاً في الليل ، ومع ذلك فقد كان يعرفها .. يعرفها جيداً ، يعرف وجهها وتواقيها وكل مسلك فيها .. ويعرف شكل أبعاد الدرة الغضة التي تنبت من الأرض على مهول .

إنه الآن ليفتح إلى جوار الأرض التي يملكها هو والتي ودونها من أبيه ، وحمل الفأس الصغير عليها وهو طفل .. إنها نفس المنقطة التي حملها أبوه عندما كان طفلاً .. ٣٨) .

وحمل العكس من ذلك تقع الشخصيات التي لا تمتلك شيئاً من الأرض في الدمار والذل ، مثل خضرة التي تبع جمعها بشن ضئيل لمن يطليه . أما الشيخ الشناري ، فيعيب كلمته ، ويكتفي بأن يدهرأه أن يجنيه إداة الحكومة لتحققها مع الملك الكبير ، الذي يرمم الفلاحين للاد : « لو كان سيدنا ملك قيراط واحد على الأقل .. ولو أنه أعمل لي الفأس ، وانصني عليه ، وسفر له القنارات .. لما اعتقد أن أمر الله هو الذي حرم القرية من اللاد ، لينعم به الباشا ، وليروي أحاديث أخرى .. لأن أن الحكومة .. لا الله .. هي التي حرمت أرض الفلاحين من اللاد ، وبقيت أبعاد الدرة الغضة .. وتلكند أن الحكومة وحدها .. لا الله .. هي التي تمنع الصلاب ٣٩) .

ويجد هذا النظام الرأسي سياق الفصل على ثلاثة مستويات :

(١) مستوى التسلسل السريدي ، حيث ينعكس الحكمة الروائية على صراع الفلاحين والملوك حول اللاد ، وصراع الفلاحين والحكومة نتيجة لبناء الطريق الزراعي . وكانت الحكومة متحالفة مع بطليحة

في الكتاب كله .. وغيسر « زولا » رؤيته : « الوصول إلى الاحتلار ، المسحق ، الإغفاء ، ومن ثم إلى الصلابة ، الرغبة في الموت ، سهولة الموت ، الحيوان الذي شاخ » ، الذي كان له نفع في زمن لم يقتل عندما يصيح « لا يهدد في شيء » . و« ضيف » زولا « ويجب أن يكون هذا من التواحي الجميلة في الكتاب ، حيث تصالغ هذه الصورة ، وتخرج جيداً ٣٩) .

وقد وقى « زولا » بوعده ، فصورة « قنوان » المشرذ في المحقول والطرق مثيرة للغاية : « كانت أرضه قد ضاعت ، وقرباً سوف يضيع بيته ٣٨) . وكذلك قصة وحلته عندما لم يعد يستمع إليه أحد في نهاية الرواية ، حتى صغيد الصغير الذي كان يحفظ عليه : « لم يبق له حتى هذا الطفل ليتحدث معه ، فافتمس في الصمت المطلق ، واتسعت عزله واكتملت . لا كلمة أبداً ، في أي شيء أبداً ٣٩) .

ويستعمل التعبير عن حب الأرض والملكية التشبيه المجازي بين الأرض والمرأة في استمارة طويلة « منسوجة » (métaphore filée) عبر صور مختلفة للزعم والخصوبة والنثر والجانب . لقد أحب « قنوان » الأرض كما يحب الرجل المرأة التي تقتله والتي يمكن أن يقتل من أجلها .. الأرض ٣٩) .

وقد أظهر « فليب هامون » كيف يعكس اختيار الأسماء استعمال الرقعة : « قنوان » يعبر عن الانحلال ، « وروبي » عن الضيق ، « ويساري هاش (الحماشي) عن التفتيح ٣٩) . ولم تنحصر إلى الآن استعارات المرأة والأرض في ازدواجية التعبير عن الجنس والخصوبة التي تشكل أساس أسلوب الرواية .

وحمل الرغم من قسوة الأرض فلها جملة ، وعظيمة مثل « البحر الهائج » ، وحزينة مثل الساء « الرمادية » ، « الصفاء » ، « الباردة كالطاج » . وليناع الزرع والقصع « الأشقر » ، الطائر في الهواء ، يعطي الرواية البعد الأسطوري الذي يتمثل في تحدي الإنسان للطبيعة عبر عمله ، الذي يضع الإنسان الصغير في مواجهة الأرض العظيمة ، الضخمة ٣٩) .

وفي حشائده الغضب نرى توظيفاً آخر للكية الأرض بوصفها « العنصر المركزي » للعامل الأدبي . هنا لا تتأهل ملكية الأرض بلاملكتها ، بل بملكيتها الصغيرة ، بل بشكل آخر للملكية ، يتمثل في التباين بين الإنسان الجرار ، العامل في شركة ساهمة ، الذي لم يكن وقد عرف الأرض أو امتلكها أو ربح لها .. والذي ولا يؤمن بها .. ٣٩) . والفلاح الصغير الذي كان يملكها : « وهذا الذي يجعلها ملكاً ، أننا قد ولدنا فوقها ، وصلنا فيها ، ودفنا فيها .. ٣٩) .. « هذا الذي يعطي حق الملكية وليس مجرد ورقة تحمل أرقاماً فوقها ٣٩) . ولقدان الأرض يعني فقدان الإنسانية والاضراب عبر الجرار والأشياء ، أي الخضوع لحمل اللاد : « كما يقول الآخر ، تعتمد سريتك على التقوى التي لديك كي تستريح بها ٣٩) .

ولكن هذه القسوة لا تقوى إلى أن يقسو الفلاح الصغير على الفلاح الصغير كما في رواية « زولا » . الصراع الأساسي هنا يتمثل بين الإنسان والنظام الصناعي الرأسمالي ، الذي يجرد من كل شيء . وبين الرجال للمجردين يستظم التصانيع الإنسان ، والتعاون ، والانساق ، حتى التمرد الذي يعطي دلالة قنوان الرواية : « وحشيد الغضب » .

في عكاكها لأنماط قائمة خارج النص ، مع جميع الفئات الموجودة في القرية : من المالك إلى المعلم ، إلى الشيخ ، والبقال ، والمعلم ، الخ ، والتحديد الزمني عبر أحداث السياسة بأسمائها وتواريخها المحددة .

والوصف هنا لا يصل إلى دقة « زولا » أو شاعرية « شتابيك » ، ولكنه يعبر مع ذلك عن خنافية أرض مصر وجمالها . وهنا يضع الراوي نفسه في استمرارية رؤية « زينب » : « كانت قريتي هي الأخرى جميلة كقرية « زينب » ، وأحجار الجميز والتوت تمتد على جسرهما ، وتلقى ظلها للشبابة على أرض النهر » .

هذه الفرضيات سوف تسمح في نهايتها بعد ، وكما أرجو ، أن تستكمل تفصيلا دراسة « رواية الأرض » بوصفها نوحا حاولت تحليله من خلال تحليل إنعري ، في الأدب المصري وفي الآداب الأوروبية والروسية والأمريكية ، وأن أقوم بهذا التحليل ، الذي لم أقم هنا إلا بالإشارة إليه ، بين القيمة التي تشكل العمل ، والإنتاج الفني ، في تكاملها وفي صراحتها .

الحال - مع المالك في الصراع الأول ، على نحو يجعل الدلالة الدائمة للقصة تنتج من صراع الفلاحين مع السلطة ، بتوحيد الصراعين : وطاعت برأسه صور بشعة عن أرضه التي شتمت من العطش في حوض الجسر ، والأرض التي اضطرت تحت ضغط الأزمة والحاجة إلى ردها تحت يد محمد أنثى ، والأرض التي يمكن أن تنتزعها الحكومة لتقيم عليها السكة الزراعية^(١) .

(٢) مستوى التمازج بين الجسر التقليدي وجمال المهدي ، والطريق الزراعي ، مع ما يمثل ذلك من اختراق حنيف لحياة الفلاحين : « ينظر إلى النهر وإلى الحقول ويمسح غؤلاء الذين يتحركون الجسر الجميل المستقيم ويقيمون بدلا منه سكة زراعية جميلة ملتوية ، لتمر أمام قصر الباشا^(٣) » . وهنا يحتاج البحث إلى التأمل في قيمة الدفاع عن الماضي المهدد ، التي تصان في الدفاع عن الأرض ، في حركة التمرد ضد القوى القاهرة .

(٤) مستوى نظام الشخصيات حسب هذه الصراعات ، ولكن أيضا

الهوامش

(١) انظر في « بيرماتري » : من أجل نظرية الإنتاج الأمي ، الصفحات الخاصة بتقديرات ليرنستري ، والجزء الذي يمثل رواية الفلاحين و « ليزاك » .

Pierre MACHÉREY, Pour une théorie de la production littéraire. Maspero, Paris, 1980.

ومجلة مائري من الفلاحين ليزاك ، في الكتاب الجماعي للفرد الاجتماعي Secteur critique; ouvrage collectif, Nathan, Paris 1979.

M. ARLAND; le paysan français à travers le littérature, (٢) نظر : Stock, Paris 1941.

الفلاح الفرنسي في الأدب .

E. DORDAN, Le paysan français d'après les romans du dix-ne siècle. Thèse, manuscrite, 1923.

الفلاح الفرنسي وقضاؤه لروايات القرن التاسع عشر (رسالة غير منشورة) .

وأعمال أخرى في هذا الموضوع ، تنظر في وصف الصور السابقة . (٣) انظر كلود بريفوست : الأدب والسياسة والأيديولوجيا ، ص ١١٣ ، وماشري ، ص ١٣٥ .

C. PREVOST; littérature, politique, idéologie. Ed. Sociales, Paris 1973.

(٤) كلود ليفي ، توفيق للمسرح عند إيرلي ، ص ٩ - ١٠ . C. LEVI; Le chrétien n'est arrêté à Rome, Gallimard, Paris 1948, p. 9-10.

(٥) انظر جي روبرت : الأرض لإميل زولا ، ص ٨٤ . Guy ROBERT, La terre d'Emile Zola. Paris 1952, p. 84.

(٦) ومن هذا المنظور توجد أعمال قيمة مثل كتاب محمود مكيال عن قرية تركية ، والسيرة الذاتية « هلياز » ، الفلاح الفرنسي ، ورواية الأمريكي « مكن » عن القرية الصينية في الثورة . أما النص المشغول فمن ضمنها قصة جميلة

(٢٠) بخصوص « الرقعة » عند زولا انظر مقدمة « هنري متران المذكورة » ، وكتاب « فيليب هامون » عن موظفي الرواية عند زولا .

وكان Ph. HAMON; *Le personnel du roman*, Droz, Paris 1983. لوكتاش لوك من أشهر إلى أهمية الرقعة عند « بلاك » في دراسته عن بلاك الواقعية للفرنسية .

(٢١) ميشيل بوطور : الأعمال الكاملة لزولا ، مقدمة الرواية الاختيارية ، الجزء الخامس من ١١٦٠ .

M.BUTOR, *Introduction au roman expérimental* O.C. L.E p. 1160

(٢٢) زولا : الأرض ، ص ٤٠٣ .

(٢٣) نفسه ، ص ١٠٨ .

(٢٤) أنظر فيليب هامون ، النص والأدبيولوجيا ، ص ١٩ .

Ph. HAMON; *Texte et idéologie*, PUF; Paris 1984, p. 19. et Jakobson, *Questions de poétique*, p.145; Lotman; *Structure du texte artistique*, p. 366 Bakhtine; *Théorie de l'énoncé*, p. 73. app. dans T. Todorov; M.Bakhtine le principe dialogique, Seuil, Paris 1981.

(٢٥) موظفو الرواية ، ص ٢٣٥

(٢٦) مقدمة متران ، ص ١٥١٢

(٢٧) نفسه .

(٢٨) الأرض ، ص ٢٦٠ .

(٢٩) نفسه ، ص ٤٦٢ .

(٣٠) نفسه ، ص ٤٦ .

(٣١) موظفو الرواية ، ص ١١٣ - ١٢٧ .

(٣٢) الأرض ، ص ٣٩ .

(٣٣) عقائد الذهب ، ص ٥٥ .

(٣٤) نفسه ص ٥٢ .

(٣٥) نفسه .

(٣٦) نفسه ، ص ١٧٠ .

(٣٧) نفسه ، ص ٢٧٢ .

(٣٨) عبد الرحمن الشرفوي ، الأرض ، ص ٤٧ . انظر أيضاً ، عبد المحسن طه بدر ، الروائي والأرض ، ص ١٣٩ .

(٣٩) نفسه ، ص ٧٨ .

(٤٠) نفسه ، ص ١٩٩ - ٢٠٠ .

(٤١) نفسه ، ص ٣١٤ .

رويتها فلامية رويدية لترستوى ، وقد نشرها لترستوى نفسه فيها بعد نعت اسم : مصير فلامية .

Destin de paysanne récit d'une paysanne russe raconté à Tolstoi, Didier, Paris 1942.

(٧) ولا حاجة هنا إلى الإشارة إلى كتاب الدكتور عبد المحسن طه بدر عن الروائي والأرض ، الذي ألفه بالكتير . أما بالنسبة لرواية الأرض الفرنسية فهناك ملاحظات و لوكتاش عن الفلاحين « لبارك » و « بوز » و « مافري » ، التي كثرته ، وأعمال « جي رويد » ، ثم « هنري متران » عن أرض زولا .

(٨) للأسف لم تتراعى النسخة الأصلية للرواية بالإنجليزية ، فالإشارة إليها هنا ستكون من خلال الترجمة الفرنسية .

(٩) جورج ساند : مقدمة فرنسوا لوفافيس . انظر أيضاً بول فونوا ، الرواية الربعية من جورج ساند حتى راموز .

G.SAND, Préface à François Le champet et P. Verniois. *Le roman rustique de George Sand à Ramuz Nizer*, Paris 1962, p. 17.

(١٠) المرجع نفسه .

(١١) إميل زولا : مشروع كتاب الأرض ، ضلوعه بالكتبة الأهلية بباريس ، برف ١٠٣٢٨ أبريل ١٩٠٠ - ١٩٠٢ ، وقد نشر « هنري متران » أجزاء منها في مقدمة لأرض زولا ، في الأعمال الكاملة لزولا ، ص ١٥١٠ .

H.Mitterrand; *La terre d'Emile Zola*, préface, D.C. La Pleiade, p. 1510.

(١٢) المرجع نفسه .

(١٣) زولا : الأرض ، ص ٢٧ .

E.ZOLA; *La terre*. Gallimard, Paris 1980, p. 27.

(١٤) زولا : الأرض ، ص ٢٢

(١٥) نفسه ، ص ٢٢ .

(١٦) جون تشايتيك ، عقائد الذهب ، ص ٧ .

J Sterneck; *Les raines du colaire*, Gallimard Paris 1947, p. 7.

(١٧) نفسه ، ص ١٣٦ .

(١٨) نفسه .

(١٩) انظر « باتنتين » لـ « جاليت الرواية وظيفتها » ، ص ٢٣٧ - ٢٣٨ ، وفي جاليت الإبداع الكلامي ، ص ٢٣٢ - ٢٣١ ، الجزء الذي يتحدث فيه عن الزمان والمكان .

M.Bakhtine, *Ethétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris 1978, pp. 237-8 *Ethétique de la création verbale*. Gallimard, Paris 1984, p. 232, 261.

حَقِّ بَنِّ يَقْضَان

رضوى عاشور

هذه قراءة جديدة لنص قديم هو حى بن يقظان لابن طفيل الأندلسي^(١) المتوفى في عام ١١٨٥ . وهو نص خطى بكمٍ والرمز من الدراسات ؛ منها ما يبحث مضمونه الفلسفي ؛ ومنها ما يقارن بينه وبين نصوص سابقة أو لاحقة . وعلى كثرة هذه الدراسات ، يفقد الباحث دراسة تحليلية تربط بين الشكل والمضمون أو ترجع الصورة الفنية إلى جذورها الأيديولوجية .

وقصة حى بن يقظان ، وهي الأثر الأدبي الوحيد المهم لكتابتها^(٢) ، تفرى بالدراسة ، ليس لأنها إرخاص مبكر بالشكل الروائي فحسب ، ولكن أيضا لما نتجته من اختيار بعض المفولات النظرية الخاصة بالعلاقة بين الأدب والأيدولوجيا واستجلائها ؛ ذلك لأنها ليست مجرد رسالة فلسفية ، ولا هي عمل أدبي عالني بالخيال الدارج للتعبير ، بل تبدو كأنها تقع على الحدود المشتركة بين الفلسفة والأدب . كما أنها تتميز بارتباطها بمدد من النصوص الشبيهة ، منها ما تميد هي كتابته . ومنها ما يعيد كتابتها^(٣) ، وتكشف المقارنة للدارس عن معنى أشكال التعبير ودلالاتها .

تنسب إلى الحياة الطبيعية ، فإنه بالإمكان الوصول إليها ؛ بطريق العلم النظري والبحث الفكري .

كما يوضح لنا ابن طفيل في ذلك القسم - الأول - أن الموضوع الذى ينوئ تناوله موضوع مطروح ومطروح ، وأنه بالكتابة فيه يسهم في مناظرة المواقف القائمة شارحا ومفسرا ، مضيفا ومعقفا ، وناقدا ومعلقا . وهو يمان أنه في هذه المناظرة يناسر اقتناعات الشيخ ابن سينا وأبي بكر الصائغ المعروف بابن باجة ويكملها .

ولما كان مشروع الكتابة (أسرار الحكمة الشرقية) (من الغرابة بحيث لا يصفه لسان ولا يقوم به بيان ، لأنه من طور غير طورها وعالم غير عالمها ، ولما كان الحوض فيه أمرا شائكا تنعزبه المخاطر ويتهدهد سوء الفهم من قبل « العامة » ، وحذرت الشريعة المحمدية من التزغل فيه ، فإن للكتاب يعلم قارته أن يسيله إلى تعذيب مشروعه سوف يكون الإجمال والمجاز ، ومن أراد الحق فعليه بطلبها والجدد في اقتنائها .

مشروع ابن طفيل هو أن يث سرا ؛ ومن ثم فهو مشروع يجمع بين ضرورتين متناقضتين ، هما الإقضاء والكتسان ؛ النشر والحد من الانتشار . وفعل التوصل عكوم يوعى المرسل (بالكس) بطبيعة

تتكون حى بن يقظان^(٤) من ثلاثة أقسام متخلفة . القسم الأول بعنوان تمهيدات ، والقسم الثانى يقدم نشأة حى ويصور نموه البدن والمقل في الجزيرة المنعزلة ، ويضيف القسم الثالث قصة حى مع أبسال وسلامان . ثم تألى الحاققة حيث يترجمه الكاتب ، كما فعل من قبل في المقدمة ، إلى قارته مفسرا شيئا من دوافعه وأسلوبه .

ونلاحظ أن ابن طفيل في القسم الأول من كتابه يطلع قارته على مشروعه ، وسيله إلى إنجاز هذا المشروع ؛ يقول :

« سألت أبا الأغب الكريم الصفى الحميم - منحك الله البقاء الأبدى وأسلمك السعد السرمضى - أن أبث إليك ما أمكنني به من أسرار الحكمة الشرقية التى ذكرها الشيخ الإمام أبوعل بن سينا ؛ فأعلم أن من أراد الحق الذى لا جمعة فيه فعليه بطلبها ، والجدد في اقتنائها » .

فموضوع الكتاب هو « أسرار الحكمة الشرقية » ؛ أى ذلك النوع من التصوف الإسلامى للتأثر بالأفلاطونية البيندية والقتال بإمكان إدراك قوانين الوجود ووجوهه « عبر عملية تأمل طويل تقضى إلى لحظة الكشف والتجلى . وهذه اللحظة وإن كانت « أجل من أن

رسالة موجبة إلى مرسل إليه من نوع خاص، منشغل بالحقيقة»
يطلبها ويبحث في الوصول إليها .

وليس مطلق ابن طفيل بده، بل تمتد سوابقه في الفلسفات القديمة الأفلاطونية والأفلاطونية الجبلية وسواها، حيث يخلف الفيلسوف معانيه بالرموز في الوقت نفسه الذى يوصلها عبرها .

ولكن ما الذى يجعل قصة حى بن يقظان تختلف عن كل تلك القصص الرمزية الفلسفية، ما الذى يجعلها تفلو حذود ذلك النوع من الكتابة الرمزية القائمة على المثلث الترشىي، لتتقرب حتى تكاد تصل إلى شكل الصورة الرمزية بالمعنى الحديث ؟

لعلنا بحاجة إلى التوقف، ولو بشكل خافى، لاستيضاح الفرق بين نوعين مختلفين من الرمز؛ أولهما هو الرمز القائم على للثال التوشىي، الذى يمكن تعريفه بأنه ذلك النوع من الرمز الذى يكفى بالإحالة المباشرة إلى مفاهيم مجردة مختزل مفردات الواقع وظواهره وترجمها . ويكتسب هذا النوع من الرمز قيمته ومعناه من الأكار المجردة خارجة، التى تبقى علاقاتها كملامة الجنين بجسد الأم؛ إن يتقطع حبل الحياة الأواصل بينها يجمد ويوت . ويقوم كثير من الحكايات القديمة والوسيلة على المثلث الرمزى، ومن هذه الحكايات - مثلا - تلك الحكاية ذات التبعات التى تصور المسيح حصانا أيضا وحيد القرن يترهبص به الصيادون فى حقل تبت فيه أنواع مختلفة من الزهور والنباتات . وكما كان للحصان الأبيض وصيابه دلالات رمزية عديدة، كذلك كان لكل نبات معناه المقرر والمعروف .

أما النوع الثامن من الرمز، وهو الأرقى، فتقوم الفكرة فيه مقام النوع من الصورة التى تسترهبها وتكموها، ولا يصح لدينا مفهوم مجرد يترجمه رمز؛ أى أنها شيان منفصلان يجيل أحدهما إلى الآخر، على قدر مجسد . . . نواة فاعلة في صورة تخليا وتحتها خصوصيتها . وهذا الفكر المجسد أو الصورة الرمزية تجمع بين العلم والخاص والدعوى والمحسوس . وهى قائمة بلادها برغم احتفاظها بوشائج صلة بالواقع الذى نتجت عنه^(٤) .

ولكى نتأش طبيعة الصورة الفنية فى قصة حى بن يقظان بتبين علينا أن نتبع تفاصيل هذه الصورة التى لا يقدمها لنا الكاتب إلا فى القسم الثامن، بعد أن يطعننا فى القسم الأول (على عادة الفلاسفة لا كتاب القصة) على مشروعه الفكرى مجردا قبل أن يتشرب فى كرتة الحبروية؛ أى أنه يكشف تلك الأوراق التى يفضها القصاصون والروائيون عادة؛ فيقول لنا إن هذه هو الكتابة عن أسرار الحكمة الشرقية؛ أى كيفية وصول الإنسان بمفرده، وبدون إرشاد دينى، إلى معرفة الله .

ثم يبدأ ابن طفيل بسرد قصة حى باحثاين يفسران وجوده المتمز فى تلك الجزيرة المهجورة؛ فلما أنه نشأ بالتولد اللتان، فكان وجوده الذى سابقا على وجوده الروحى الذى أعقب ذلك حين علقت بجذته الروح دائمة التقيض من عند الله؛ وإما أنه أمه الأميرة، التى تزوجت عن غير رضى أسنها الملك، وضعت فى صندوق - عشية عليه من غضب أسنها - فحملته الأسواج إلى الجزيرة . وتقدم ابن طفيل للاحتماين معاً يقي بحاجة أيديولوجية (وسوف نمود لناقشة ذلك لاحقا)، فى الوقت الذى لا يفسد فيه متطلبات الكتابة القصصية،

ولا الصورة الرمزية؛ بل على العكس من ذلك؛ إذ إن هذا الجزء الخاص بولادة حى يستخدم مدخلا إلى القصة، وهو بمثابة مساحة خارج الحدث تشكل ما قبل تاريخه، ولكنها بالضرورة تفتح عليه، وتفضى إليه، وتفضى عليه المغفولة والخصوصية .

يبدأ الحدث، إذن، من تلك اللحظة التى تخرج فيها الظية الطفل من تابوته الخشبي وتلقمه حملتها، لتتكفل به؛ لأن هذه اللحظة هى الأولى فى الصلابة بين الطفل مدركاً (بالكسر) والعالم مدركاً (بالفتح)، بين الرضيع من حيث هو حاجة خالصة للأخذ والطبيعة من حيث هى مشبعة لهذه الحاجة .

ويتابع ابن طفيل، ويتبع القارىء، سيرة حى، وهى سيرة إدراكه ونمو معارفه . نراه ينظر ويلاحظ ويقارن ويستنتج ويبقى على الاستنتاجات أفعالا وسلوكا .

ينظر إلى جميع الحيوانات فيراها كاسية بالأوبار والأشعار وأنواع الريش . وكان يرى ماها من سرعة فى العدو وقوة بطش، وماها من الأسلعة المصدة للمدعة من يئازعها، مثل القرون والأنياب والحوافر والصماهي والمخالب .

ثم يرجع إلى نفسه، فيرى ما به من العرى، وعلم السلاح وضعف العدو، وقلة البطش، عندما كانت تنازعها الوحوش أكل الثمرات، وتستبد بها دونه، وتغلب عليها، فلا يستطيع للمداعة عن نفسه ولا الفرار عن شىء منهاه .

دفعه ذلك كله إلى استخدام أوراق الشجر فى ستر جسده، والأضغان حصيا للدفاع عن نفسه، وقاده هذا إلى اكتشاف أن ليه فضلا على أيدى الحيوانات .

ثم تجوت الظية ويشق حى صندوقا بها من حلة الموت . ونلاحظ أن السرد منذ بداية القسم الثامن حتى وصف عملية تشريع الظية يتم بشكل عايد، كان ابن طفيل قد خرج قاما من النص، ونترك حى، تلك الشخصية البريئة من المعرفة والتاريخ، أن يدرك ويعرف ويصنع لنفسه تاريخا . يشق حى جثة الظية بحثا عن سراحلية (والموت) . ولما يفشل فى العثور عليه يخلص إلى أن هناك ساكنة فى ذلك الجسد أرجمل؛ وصار يتسامل ويبحث من جليده عن ذلك الشىء؛ وما هو وكيف هو؟ وما الذى ربطه بهذا الجسد؟ وإلى أين صار؟ ومن أى الأبواب خرج عند خروجه من الجسد؟ وما السبب الذى أزعجه إن كان خرج كارها؟ وما السبب الذى كره إليه الجسد حتى فارقه، إن كان خرج غتارا؟ وتخلو القاعة بأن الجسد خسيس لا قيمة له، وأن القيمة كل القيمة فى ذلك الشىء للمصرف له .

وهنا من ذلك الجسد، وطرحه، وعلم أن أمه التى علقت عليه وأرضعته، وإذ كانت ذلك الشىء الرمح، وعنه كانت تصدر تلك الأفعال كلها، لا كالألة الجسد العامل . وإن هذا الجسد يجعله إنما هو كالألة لذلك الشىء موعزلة العصا التى اتقدها هو لفتنا الوحوش، فتأملت علاقته من الجسد إلى صاحب الجسد وعمره، ولم يبق له شوق إلا إليه .

بحواسه ويحيط بها أدبه هان عنده بالجملة جسمه ،
وجبل يتفكر في تلك الذات الشريفة التي أدركها
ذلك الموجد الشريف الواجب الوجود .

ويعتقد حيّ أن الوجود وجودان ؛ أحدهما زائف وخسيس يتبع
للعالم الكون والفناء ، هو الوجود المادي ؛ والآخر شريف بريء من
الجسم منزّه عن الفساد لا تتركه الحواس . الأول مظلم وكثيف ،
والثاني هو النور والحقيقة . ومع هذا الانتفاع وانطلاقاً منه يتفكر حي
لحواسه وللعالم المادي الذي عرفته به تلك الحواس ، كما يتفكر لكل
معرفة مغايرة للمعرفة الروحية . ويرى في الجسد والحواس والعقل
المرتبط بها عائقاً يحول دون الوصول إلى المعرفة الوحيدة الحقيقية
وهي مشاهدة الموجود الواجب الوجود . ومن هنا يصبح « الفناء عن
النفس » ، أي تهيب الجسد والعقل ، هو السبيل للأحد للمعرفة
الحقيقية ، المعرفة الصورية ، لحظة الكشف والتأمل والمشاهدة :

«وما زال [حي] يطلب الفناء عن نفسه والإخلاص
في مشاهدة الحق حتى ثأل له ذلك وفابت عن ذكره
ولكره السموات والأرض وما بينهما وجميع الصور
الروحانية والفقرى الجسمانية وجميع الفقرى المصارفة
للمرصاد ، وإلى هي الذات الصادرة بالمرجود ،
وفابت ذاته في جملة تلك الذات ، وتلاشى الكل
واضمحل ، وصار هباء منثوراً ، ولم يبق إلا الواحد
الحق الموجود الثابت الوجود » .

وهنا نعود إلى الجزء الخاص بالاحتمال الأول في ولادة حيّ بن
يقظان ونعيد قراءته ، فنجد أن الإشارة إلى نشأة حيّ بالتلك الذات ،
التي تصورها اقتراباً من مواقع الفلاسفة المائيين ، ليس كذلك حل
الإطلاق ، بل يوقف من قبل ابن يقظان في خدمة مفهوم المثال
الصوري ، حيث الإنسان جسد حسي وأرضي ، ودور تسمو إلى
أصلها الإلهي . ويصد حيّ بهذا الاحتمال الأول مادة تخلقت ذاتياً
ثم « حلفت » بها روح من فيض الله . فالروح في الجسد ، إذن ، في
منطق النص ، هي ضيف غريب يوقى وعابر ، وهي أيضاً حسيّة
جدران الجسد الكثيفة المظلمة ، التي تحول بينها وبين الشمس التي
تصطب إلهياً . وهذا المفهوم ، بالصور المرتبطة به ، مستمد من
الأفلاطونية والأفلاطونية الحديثة وفكر التصورة المتأثرين بها .

وعندما يصبح حيّ متصوفاً يرى مالا يرد على قلب ، ولا يصفه
لسان :

« ومن رام التميز عن تلك الحال فقد رام مستحيلاً ،
وهو بمنزلة من يريد أن يخلق الألوان المصبوغة من
حيث هي الألوان ، وأن يكون السواد مثلاً حلاً أو
حليفاً ، ولكننا مع ذلك لا نخلق عن إشارات
نومى . بما إلى ما شاهده من عجائب ذلك المقام ،
على سبيل ضرب المثال لا على سبيل قمع باب
الحقيقة ؛ إذ لا سبيل إلى التحقيق بما في تلك المقام
إلا بالوصول إليه » .

وتلخص الفقرات التالية بصور بصرية باهرة ؛ فالأصمى في منطق
النص قد أصبح مبصراً ، وسقطت من عينه الضباب التي كانت تعور
له الأكاذيب خفائض . ويصبح عالم حيّ علماً من المرايا الماكسة لصوّه

وتتخذ مسيرة حيّ العقلية حركة عمدة للعالم من الملاحظة إلى
التأمل ، ومن اكتشاف الجزئيات إلى بناء الكليات ، ومن إدراك
الطبيعة إلى التأمل على ما ورواهما . ويضع كل جزء من هذا القسم
وكل معرفة جديدة يتعلمها حيّ ، بدرجة أو بآخرى ، لهذا النموذج .

وتسهم فكرة ابن يقظان في نقل ملاطحات حي وطريقة تفكيره ؛
وهي الدقة التي يفسرها تكوينه الثقافي بما هو طيب وعالم وفيلسوف ،
في إضفاء الواقعية على الحدث والحياة والحياة على شخصية حي . إننا
نرى حيّ ونمايش تحيرته ونتبع كيف ينمو ويتطور ويتقل من معرفة إلى
معرفة . ولما كان هذا التطور هو موضوع « القصة وبؤرة الحدث فيها
فإن شخصية حيّ تصبح بالضرورة شخصية مطبوعة وناعية . وهنا
يلتقي تكوين الكاتب بالبيئة مشروعة الفنى في إكساب الصورة
صفة الواقعية برغم أنها في المطلق تبدو قابلة للتصديق ، بعيدة عن
الواقع (إنسان ينشأ منزلاً في جزيرة خالية من البشر) .

ويصف ابن يقظان مشاعر حي وأفكاره دون تدخل سافر في النسيج
القصصي ، فيستخدم أسلوباً تقريرياً محايداً يخفي حقيقة وجوده وراه
الحدث يحركه ويحدد مساره . ولا يخرج الكاتب عن قاعدته تلك إلا في
مواضع معدودة يستشهد فيها بآيات قرآنية تعد بمثابة تدخل مباشر في
النص ، حيث إن هذه الآيات تقع خارج نطاق العرفن على الذي لم
يكن يعرف بعد لا كتاباً ولا سنة .

ويبقى ابن يقظان ملتزماً بأسلوبه التقريرى إلى أن يخلص حيّ إلى
وجود ، فاعل ختار في غاية الكمال وفق الكمال » ، وأن كل الفضائل
هي « من فيض ذلك الفاعل المختار جل جلاله ومن وجوده ومن
فعله ، فعمل الذي هو في ذاته أعظم منها وأكمل » . وهنا يتقل
الكاتب إلى أسلوب تعبيرى إنشائي يعكس الانتقال من تعرف الوجود
المادي المحسوس والمعطى ، إلى تأمل وجوده روحي مجرد ومطلق ،
والتحول من الطبيعة إلى ما ورواهما ، ومن العلم إلى التصوف . وهذا
التحول ، بالرغم من للمفاهيم التي سبته وهبات له ، يتخذ شكل
متنقح حاد يشطر النص تماماً ، كما يشطر مسيرة حيّ العقلية
والنفسية . إن العقل ، أداة حيّ في معرفة الوجود ، وسيد للحدث
حتى تلك اللحظة ، تجلج من عرشه وينقش لتتج الروح بدلاً منه .
وذلك حين يخلص حيّ إلى أن :

كل قوة في جسم فلها لا عمالة لا تترك إلا جسماً ، أو
ما هو في جسم . وقد تبين أن هذا الموجود الواجب
الوجود برىء من صفات الجسم من جميع الجهات ؛
فإن لا سبيل إلى إدراكه إلا بشيء ليس بجسم ، ولا
هو قوة في جسم ، ولا تعلق له بوجه من الوجوه
.. بالأجسام عنده . فتبين له بذلك أن ذاته التي أدركه
بها أمر غير جسماني ، ولا هو داخل فيها ولا خارج
منها ولا متصل بها ولا منفصل عنها . وقد كان تين له
أن ما أدركه بذاته ووسخت المعرفة به لا يميز عليه
شيء من صفات الأجسام ، وأن كل ما يدركه من
ظاهر ذاته من الجسميات فلها ليست حقيقة ذاته ،
ولما حقيقة ذاته ذلك الشيء الذي أدركه به الوجود
المطلق الواجب الوجود .

ولما علم أن ذاته ليست هله للجسم التي يدركها

الشمس . (بالارغم من أن الشمس بوصفها رمزاً للوجود الإلهي للخلق ، مرغلة في القدم وسابقة على الفكر اللاطريق ، فإنها تبرز بشكل خاص في مفردات هذا الفكر بسبب نظرية الانعكاس القائلة بوجود ملأين : عالم المثال الذي تعكس شمس الحقيقة ، وعالم الماد الذي يخلو إلا من الظلال المظلمة) . وهكذا يرى على الفلك الأعلى « كأنها صورة الشمس التي تظهر في مرآة من المرايا الصافية » ، فإنها ليست هي الشمس ولا المرآة ، ولا هي غيرها ، والفلك الذي يليه « كأنها صورة الشمس التي تظهر في مرآة قد انعكست إليها من مرآة أخرى مقابلة للشمس » . ويعتقد حتى أن نفسه هي « صورة الشمس التي تظهر في ماء مترجرج » ، قد انعكست إليها الصورة من آخر المرايا التي انتهت إليها الانعكاس على الترتيب الخلف من المرآة الأولى ، التي قابلت الشمس بعينها ، كذلك « شامدة ذواتا كثيرة مفارقة للمادة كأنها مرايا صلبة قد ران عليها الحث ، وهي ، مع ذلك ، مستديرة للمرايا الصافية التي أرتست فيها صورة الشمس ، وموالية عليها بوجوهها » .

وهذا العالم من المرايا العاكسة الذي يشاهده حتى لا يظهر له إلا لحظة الرؤية الصافية ؛ في حالة الكشف والتجمل التي هي « حالة شبيهة بالنعش » . وتكمن المفارقة هنا - في أن صحو غياب وشذاؤه ؛ لفسطاط الغياب التي « يأتي » فيها جسده ويبدو فاقداً للوعي هي لحظات الإبصار والصحو الحقيقي والرؤى .

وحين يصل حتى إلى هذا المبلغ من المعرفة ، يتوزع ما بين يؤمر الإمامة المحمدية في العالم المحسوس ، ونشوة لحظات التحليق إلى الموجود الواجب الوجود ، ومشاهدة ذلك الذي يستعصي على التعبير ، ويصوره الكاتب مجازاً وإجمالاً بعالم المرايا العاكسة لقضوه الشمس في عمالة للتضرب ؛ لأن مجال العبارة في قول الكاتب ، ضيق ، والألفاظ توهم بغير الحقيقة ، والمثال والمثال به خفطان من جميع الوجوه !

إن رحلة حتى بن يقظان ، التي تبدأ بوصفها سيرة للعقل الإنساني ، وتصويراً للقدرة على إدراك الوجود الإنساني عبر الحواس والربط والمقارنة والاستخلاص ، تنتهي بتفني العقل والحواس والعالم المادي ؛ إن الرحلة تبدأ في رحاب العلم التجريبي ، وتطور في اتجاه عمالة للتوفيق بين العلم والفلسفة الصوفية ، تنتهي بالانحياز الواضح إلى الصوفية ، والتي القاطع للعلم التجريبي . تبدأ رحلة حتى بإدراك العقل ، وتنتهي بالتفكير له . . . تبدأ بالتفنى على الطبيعة ، وتنتهي بالتسامي عليها ورفضها .

أما في القسم الثالث من القصصة فيضيف ابن طفيل شخصيتين جديدتين ومسرحة آخر للحدث ؛ الشخصيتين هما أيسل وسلامان ، والمسرح جزيرة قريبة تسكنها ملء من المؤمنين . وأيسل وسلامان معتبدتان ؛ أحدهما متامل زاهد ، والثاني يلازم الجماعه . يلتقي أيسل بحى حين يذهب إلى الجزيرة طلباً للمرآة والتضرع للعبادة ومصاحبه ، ويصمم الكلام والشريعة ؛ فيطلب عنده حتى للمقول والمقول ؛ ما توصل إليه عبر التفكير والتأمل وما ورد في كتاب الله وسنة نبيه . لكنه استغرب بعض أحكام الشرع فلم يهتم بها سبياً ؛ فاعلمه أيسل ما عليه الناس من نفس الفطرة والإعراض عن كسر الله . ولا يفتن حتى ، بل يرضخ في اللعاب إلى جزيرة أيسل خلدانية

الناس . وحين يذهب يتوصل إلى معرفة جديدة ، هي أن القلة القليلة من البشر تتمتع بالفطرة الطيبة ؛ أما الكتلة الكثيرة فتتهالك على الدنيا ومتعمها . حيثش يفتحهم على السبب في نزول الرسالات ويورد الشرائع ، ويوقن أن غالبية الناس غير مؤهلين للمخوض في الأمور الفلسفية . عندما يعود حتى وأيسل إلى الجزيرة طالبين المرآة لعبادة الله .

وهنا فقط يفهم القاريء الدلالة الأيديولوجية للصورة الأساسية في النص : صورة الإنسان للنزول في جزيرة مهجورة . ويتضح أن حزمة حتى في الجزيرة ليست أمراً عشوائياً أو مصادفة ، بل هي اختيار تمليه ضرورة أيديولوجية ، ورسالة خاصة تقول بأن الإنسان قادر بفرده على الوصول إلى المعرفة بمختلف أنواعها ، بما في ذلك المعرفة الصوفية ، وأن الإرشاد الديني ليس المصدر الوحيد للمعرفة الدينية ؛ بل يمكن الإنسان متوحد ومتأمل أن يصل إلى جوهر المعرفة الدينية عبر التأمل (وهذه الفكرة الأخيرة هي أساس كتاب تدبير المتوحد لابن باجة ، الذي يشير إليه ابن طفيل في القسم الأول من الكتاب) . وهذا يعنى أن الوجود الاجتماعي في منطق النص ليس شرطاً محدداً للمعارف الإنسانية .

وتعكس عودة حتى وأيسل إلى الجزيرة ، باعتبارها للحض ، مفهوماً فردياً ونخبياً ، يرى في البشر قسمين : القسم الأول هم « المرام » الذين يحتاجون إلى الحياة الاجتماعية في ظل شرائع تنظم هذه الحياة ، والقسم الثامن « أصحاب الفطرة » الذين يحتاجون إلى المرآة ، لأن الحياة مع « الموم » تشكل عائقاً ومُعطلاً عن حياة التأمل والمعرفة الصوفية .

وعندما يصل القاريء إلى الخاتمة يرى أنه عطفاً حين تصور أن « حتى » تمجيد للإنسان ، وأن سيرته سيرة الإنسان المعرفية في تدرجه وتطوره في معرفة الكون المحيط من طريق التأمل المتناهي ، أرا أن « حتى » يمثل ، في حياة مفردة ، قصة للمعرفة البشرية . ويرى القاريء بوضوح أن « حتى » ليس رمزاً لكل إنسان ، بل للفيلسوف المتوحد المتصوف ، وأن سيرته هي سيرة التطور العقل لهذا الفيلسوف ، الذي يبدأ بالعلم التجريبي وينتهي إلى التصوف .

ليس حتى إذن صورة ومزينة للإنسان ، الكائن الاجتماعي الذي ينتج أفكاره ومعارفه في خضم إنتاجه لحياته المادية ، ولتأثيره البشري ؛ بل هو صورة ومزينة للعالم الفيلسوف المتصوف .

إن ابن طفيل ، الذي بدأ بكتابة قصة من للمعرفة البشرية يضمها كل ما وصل إليه عليه عصره من الإنسان والطبيعة ، إنما يكتب - في حقيقة الأمر - سيرة ذاتية ، تنقل عبر الصورة والمثال وهي الطيب العالم ، الذي يختار المرآة والتصوف ويمتدح لها ، وتنتهي رحلته الفكرية بالتحول من العلوم والمعارف كافة ، وإسقاطها لحساب « حقيقة » واحدة ، هي « الحقيقة » الصوفية . ومن الطرف والدال مما أن هذا النص ، وهو أكثر بلاغة وتخيلاً في تبينه عن علاقة العقل الإنسان بالعالم للملح للملح للملح ، ويرتكز في ميكانة العالم على شكل التجربة العلمية ؛ مقدمات تؤدي إلى نتائج ، هو من يخلص إلى نفى العلم التجريبي وإلى التفكير له ، وينتهي إلى أن التنبؤ الجسدي والعمل عائق دون حالة الرؤى الصوفية ، وإلى أن الصحو الحقيقي في لحظة الكشف والتجمل يرتبط بنشأة الوحي وغيابه . وهذه المفارقة

يبدأ القارئ في بداية القصة ، فإنه يترك بعد ذلك في الإشارات الرمزية التي تميل إلى مفردات خارج النص تبليد القارئ ويعينه فك حلأسها .

ولقد كان ابن طفيل عارفاً بقصة ابن سينا ؛ إذ يقول في القسم الأول من كتابه : « فأننا أصف لك قصة حي بن يقظان » و أبسال وسلامان « اللذين ساهما الشيخ أبوعل : ففى قصصهم عبرة لأولى الألباب ، وذكرى لمن كان له قلب وألقى السمع وهو شهيد » . ولكن ابن طفيل يختار ، على عكس ابن سينا ، أن يجعل قارئه يعبر معه الطريق الذى عبرها . وهو يفسح عن ذلك مسرجها الكلام للقرائى : « نريد أن نحملك على المسالك التى قد يقدم عليها سلوكنا ونسبريك فى البهر الذى بهرناه » . إنه يريد لقارئه أن يشاهد بعينه التجربة ، وأن يجيها ؛ يريد له أن يعيش لتسيرة المعرفة للفيلسوف معلم ذاته ، خطوة خطوة ، ومرحلة مرحلة . إنه لا يختار كما اختار ابن سينا قبله ، أن ينقل أفكاره جازمة للقارئ ؛ بل هو يأخذ قارئه معه إلى الرحلة الفكرية والنفسية التى تنبج عنها هذه الأفكار . وهذا هو السبب الذى يجرح يحيى بن يقظان من ساحة الفلسفة إلى ساحة الأدب ، ويضى بها شوطاً قاصداً حدود الرواية ، لكنه لا يصل إليها ويبقى دونها . . . فلماذا ؟

إن قصة حي بن يقظان ، وإن كانت تصور التطور الإنسانى لشخصية حية ، فإن هذه الشخصية تبقى خارج التاريخ ، ولكن الرواية ، أى رواية ، سواء اتسمت لتشمل تسج مجتمع فى حبة تاريخية برمتها أو ضالت حتى تجلعت فى روى شخصية واحدة ، تظل دائماً معنية بعلاقات اجتماعية فى سياق تاريخى بعينه . إن موضوع الرواية فى نهاية المطاف دائماً هو قوى فاعلة ، اجتماعية تشكّل شخصيات وأحداث . تشابك وتضامع وتوازى وتصادم . . . الخ ، سواء كان ذلك فى تسج مجتد ، كما فى الرواية الواقعية الكلاسية فى أوروبا القرن التاسع عشر ، أو عبر روى مفرد يعكس هذا السياق ويختزنه ويختزله ، كما فى بعض الروايات الحديثة .

حي بن يقظان لابن طفيل ليست رواية ، لكنها قصة عمادها صورة فنية تقوم على الربط المائل والمفسر بين عدد من العناصر ، من أبرزها الفيلسوف الذى لم يعلم أحد ، والفلسفة التى نشأت خارج أى سياق اجتماعى ، ورحلة تعرف الوجود المادى التى تنتهى إلى نفيه وإصمال العقل وصولاً إلى هذا النفى ، وإلى نفي الذات للفناء فى الله . هذه الأفكار كلها تشكل مركزاً للصورة ؛ وهى نتائج للموقف الأبيولوجى لابن طفيل الأنسلى ، العالم المتصوف الذى شغل منصب الوزارة فى قرطبة ، وكان كاتب سرّ للأمير سبته ولندنبة ، وطيباً خاصاً لسلطان الموحدين .

أو الشرح فى النص ليس عيباً فيه بقدر ما هو مؤشر حال على الموقف الأبيولوجى للكتاب ، الذى ينحاز للتصوف وهو يحاول التوفيق بينه وبين العلم التجريى . والنص إذ يعكس فى مساره وخاتمته هذا الانحياز يعكس أيضاً روى الكاتب وعرفته الحميمية بالعالم التجريى الذى تنكر له . إن اللقاء بين ابن طفيل العالم والطبيب وابن طفيل المتصوف ، يتم داخل النص فيحصل فيه شرحاً بليشاً فى دلالاته الفكرية والتاريخية .

وليس نص ابن طفيل متعزلاً عن الحياة الفكرية فى عصره ؛ بل إنه يقدم مداخله أبيولوجية (شديدة التميز فى شكلها) فى الحوار القائم بين معاصريه . وهو يعى ذلك وينقله إلى قارئه فى المقلدات ؛ حيث يشير إلى ابن سينا وابن باجة والغازلى وغيرهم . ويقول فى الخاتمة أيضاً إن السبب القائم وراء عولته وإفشاء هذا السر وهتك الحجاب ، هو ما ظهر فى زماننا من آراء مفسدة ، نبت بها متفلسفة العصر وصرحت بها ، حتى انتشرت فى البلدان رغم ضرورها . وخشيتها على الضعفاء . . . » .

ولا يقدم ابن طفيل ، كما سبق فيها أوردنا ، لمناخه مجردة ، بل يجسدها ، ويجعلنا نرى ونعيش ؛ وهله سمة من السمات المميزة للأدب . وهكذا تخلق مفاهيم الكاتب الأبيولوجية الصورة فى نصه (صسورة حي بن الجزيرة) ، وتقدمها بنسجها ومدى شؤها وحيز وجودها ، كما تفسر أيضاً الانكسارات والتدرجات والشرح فى هذا الحيز . إن توافر الصورة الفنية بهذا المعنى . هو للفرق الأساسى بين قصة ابن طفيل وقصصين آخرين يحملان الاسم نفسه ؛ إحداهما لابن سينا ، والثالثة للسهروردى المقتول . فـ « حي » فى قصة حي بن يقظان لابن سينا^(١) شخص مسرّ يرمز إلى الحكمة والمعرفة والعقل والتيسر ، يلتقى بشاب يحيط به عدد من أصفائه الذين يمثل كل واحد منهم طاقة من طاقات الإنسان التى تؤنيه إن استبدت به ، وتنسعه إن سخرها وسيطر عليها . وتنتقل لنا القصة ، عبر مجموعة من الإشارات الرمزية ، نصالح الشيخ للشباب ؛ وهى نصالح نجهد فى ترجمتها وحل حلأسها دون أن نأمايش حدثاً أو شخصيات ؛ لأنها جميعاً غائبة من حيث وجودها الحىّ المجسد .

أما قصة حي بن يقظان أو الغربية الغريبة^(٢) للسهروردى المقتول ، فتحكى عن شخص من المشرق منفى فى المغرب وعقيد بالسلال فى قاع بحر مظلمة طوال النهار ولا تفك سلاسله إلا فى الليل . ويستطيع القارئ وهو يتتبع ما يمر به الأسير من صعب فى طريقه عائداً إلى أبيه وموطنه . إذا كان لديه بعض معرفة بالفكر المصونى المتأثر بالأفلاطونية الجندية . أن يفهم أن السهروردى المقتول يقدم مثلاً رمزياً على روح الإنسان الأسيرة فى الجسد ، التى تسعى إلى العودة إلى أصلها الأسمى . وعلى الرغم من أن السهروردى ينبج فى ترجمة ذكرته إلى موقف درامى

المواش :

- (١) هو أبو بكر محمد بن عبد الملك بن طفيل القيسى الأنسلى ؛ ولد حول سنة ٥٠٢هـ / ١١١١م ، وتوفى سنة ٥٨١هـ / ١١٨٥م .
- (٢) باستثناء حي بن يقظان ، لم يصل إلاننا من الآثار الأدبية لابن طفيل سوى أبيات

التشابه بين النصين . وهناك رسالة جامعية حول الموضوع نشرت مؤخرًا في شكل كتاب : حسن محمود عباس ، حي بن يقظان وروبنسون كروزو ، دراسة مقارنة ، المؤسسة المصرية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٨٣ .

(٤) ابن طفيل الأندلسي ، قصة حي بن يقظان ، مكتبة المعارف ، صرصة (تونس) ، ١٩٧٧ .

(٥) استخدمت ... هنا ... من مناقشة الكاتب الإيطالي جالدانو ديلا فولبي لطبيعة الصورة الرمزية انظر :

Galvano della Volpe, The Critique of Taste, London 1978 .

(٦) حي بن يقظان لابن سينا وابن طفيل والسهروزي ، تحقيق وتعليق أحمد أمين ، مرجع سبق ذكره .

(٧) المرجع السابق .

(٨) تناول الباحثون العلاقة بين نصي ابن طفيل وعدد من النصوص للشاعية منها : (أ) قصتان بالاسم نفسه إلهامًا لابن سينا ، وإنتاجية للسهروزي المختل . (أحمد أمين ، حي بن يقظان لابن سينا وابن طفيل والسهروزي ، دار المعارف بمصر ، ١٩٥٢) ؛ (ب) قصة بعنوان أسال وسلمان ترجمها ابن إسحق عن اليونانية ، وأوردتها في نهاية كتابه سبع وسائل في الحكمة والطبيعات ، ورواية أخرى للقصة نفسها كتبها ابن سينا ولم يصل إلينا منها سوى ملخص يوجد في جامعة ليدن ، كتبه أبو حيد الجوزجاني تلميذ ابن سينا (جميل صليبا وكامل حيد ، حي بن يقظان ، دمشق ، ١٩٣٥ ، وأيضًا عماد غنيمي حلال ، الأدب المفقود مكتبة الأتجاهي المصرية - ط ٣ - القاهرة ، ١٩٦٦) ؛ (جـ) قصة شمية بعنوان : فر القرنين وحكاية الصنم ، وقصة أخرى أسبانية للكاتب بلنزار جراسمان بعنوان الثالث (أحمد أمين وغميمي حلال نقلًا عن جارسيا جوميز) ؛ (د) رواية وروبنسون كروزو للكاتب الإنجليزي دانييل ديفو (ولما تناول نقله نصي ابن طفيل دون أن يشير إلى

الوفاة الأدبية

- تجربة نقدية :
 - مجتمع الناس وأهل الحان .
 - بين الأمس واليوم .
- متأملات :
 - الزمن الآخر : الحلم .
 - وانصهار الأساطير .
 - بلاغة الاستعالة ..
 - «بيضة اللب» بين استحداث .
 - الشكل ومنطق البئر السري .
- عرض كتاب :
 - كتاب الأساس في فقه
 - اللغة العربية
- ندوة :
 - المتنق حول
 - التحليل المسان للنصوص .
- كشف المجلد الخامس

مجتمع الناس و" أهمل الحات" بين الأمس واليوم "صبح النوم" (١٩٥٥)

ناجي نجيب

تمهيد : الحديث عن قصة يحيى حتى «صبح النوم» - كما أشار النقد منذ البداية - هو حديث عن مصر قبل ثورة عام ١٩٥٢ وبمهدا . على أنه أيضا - كما سنرى - حديث عن المجتمع الأدبي في مصر بين الأسس واليوم . وقد وضعت القصة ونشرت عام ١٩٥٥ ، أي في فجر ثورة ٢٣ يوليو ، وفي مطلع حكم عبد الناصر .

يحيى حتى في «صبح النوم» - كما هو الحال في جميع قصصه - يتحرك بين الواقع والرمز . وبالرغم من ذلك لا نستطيع أن نصف القصة بأنها رمزية ؛ فالكتاب يتحدث في الجوهر عن واقع مباشر وملمس ، وإن اختار التعبير في طريقة التعبير . وتبدو الصلة بين صور التعبير ولغة الواقع واضحة للعيان . ومن المؤكد أن القارئ العربي في الخمسينيات والستينيات قد قرأ هذه القصة بالنظر إلى الواقع السياسي الجارى . على أن «صبح النوم» لم يجد حتى الآن طريقها إلى جمهور مريض من القراء ؛ فقد طبعها المؤلف على نفقته ، ولم تصل إلى قنوات التوزيع المألوفة ، ولم يستطع النقد أن يرفعهما إلى وهي الجمهور العام^(١) .

موضوع يحيى حتى في «صبح النوم» هو وجهة التعبير في الحياة ، أو تغير البيئة النفسية والمعنوية بين «الأسس» و«اليوم» . وتنقسم القصة إلى جزأين : الأول بعنوان «الأمس» ، والثاني بعنوان «اليوم» . ويتساوى الجزآن في عدد الفصول وإن اختلفا في الحجم ؛ فالأمس يستغرق نحو ثلثي صفحات القصة . ويبدو «الأسس» بطبيعة المسافة التي تفصلنا عنه أكثر وضوحا من «اليوم» . ثم إن «اليوم» - كما تصوره القصة - هو في دور التكوين : تطلع وحلم ، وشيء من الحيرة والريبة .

ويقوم البناء الخارجى للقصة على المقابلة بين وضع مجموعة محدودة من الأشخاص في «الأسس» ووضعها «اليوم» ، والمقابلة كذلك بين مجال الحياة وفلسفتها بين «الأسس» و«اليوم» .

كلمة كلمة ؛ فيها وحده يدخل الكاتب من جديد في الجو الذى تركه ، ويتسق أسلوبه . . . ولترك نفسه - وهو بشر - حيدا للساعة التى هو فيها ، لتبين قوله في غير مطلب فنى . . . ولهذا الظلم تقع آخر ؛ فإنها تعين على اصطيد الألفاظ الكاذبة . وبعض الألفاظ طابع الطفل ؛ تنسج في الكلام كأنها بدافع الغيرة ، توهم أنها غير ليس يصلح للمحكي ، في حين أنها تسفد وتقلب جده مزاجا ومزاجه سماعا ، فيقصها الكاتب ، ويعد يده بعد أن يرى من خداعها إلى الألفاظ الصادقة ، فتأكل له على استمائه . . . (ص ٧٦/٧٧) .

استعمله الأول إذن لأن لا تفويه الألفاظ ؛ أن يفدها لا أن تفرده .

البناء الداخلى : استراتيجية التواصل .

يحيى حتى الكاتب حاضر منذ البداية في هذه البيئة التى يصورها ؛ حاضر بما هو متمم وزراء وزواي وخرج ، ويوصفه أحد شخصوها المبشرين ؛ وله في ذلك حديث صريح لعله أفضل مدخل للقصة .

في بداية هذا الحديث - الذى يمثل الفصل السابع من الجزء الأول - يعرفنا يحيى حتى بطريقة في الكتابة ؛ فهو حين يكتب ؛ يلبس لذلك مسوح الكتابة ؛ فهو كاتباً غيرة في غدوه ورواحه ؛ دائى أكب هذه المذكرات مقطعة ، على مهل ، أنتزع لها الوقت انتزاعا . ولكن لا أبداً فصلا جليدا إلا إذا تلوت بعين الغريب كل ما سبقه

إن عبقرية الكاتب عنه تتجلى من كل عبقرية ؛ فهي عملية استقصاء ومراجعة وتفليحة ؛ أي استخدام الحواس واللكات والمخيل في تأن وتأمير ، وكأنه يامل أن يكتفي للفظ بحقيقة الشيء أو مغزاه الخفي^(٧٦) . ويتساءل الكاتب في هذا المقام عما إذا كان قد أجرى قلمه بما اعتزم ورأه ، وهو وصف قريتنا ، ولذا قصر الحديث على رواد الحان دون غيرهم من علة الناس . ولكن يجب ألا نأخذ هذا السؤال بظهوره البريء ؛ فهذا أيضا من حيل القصة ، وجزء من مضمونها :

ويترضى سؤال يقول بلقي : أترك أنصفحت حقا وصف قريتنا كما هي نيتك ؟ إن حديثك عنها هو الهاشمي لا لفتن ؛ إنك انقصرت في الكلام على بعض الناس دون بعض ، وتخصصت بامتلاك الحان وحده ورواده ؛ لأنك واحد منهم ، وهم شواذ ؛ وصفتهم أشتاتا لا يجمعهم رباط واحد ، شأن سيوف والألبوم ؛ الشريب في قضا القرب ، أو كهذه المرايا المضمكة في حدائق الملاهي ، مصطفة جنبا لجنب ، تنطق للمار أمامها برسوم متباينة ، وما هي جميعا إلا رسمه هو ؛ فلم ينف وصفك للأشخاص - رغم غبايلك على التستر - من انكسار صورتك أنت . وأجبرت على استهمك كلاما لا يتوقع من أمثالهم ؛ وهو كلامك أنت ؛ وهذا تطلق أو مرور أو كلا التورزين معا . وليس لي من إجابة على هذا السؤال إلا إجابة تلوب في ضمنتها حجة ... (ص ٧٧/٧٨) .

وليس الأمر إذن أن القاص يوزع نفسه في عدة أدوار ؛ فهذا - على الأرجح - شأن كل قاص ، بل الأمر أنه يلع على ذلك ، ويؤكد هذا الارتباط بينه وبين شخصه . إنه أيضا من رواد الحان ، وله انتهاء إلى أهل الحان . في رواد الحان - كما يكتب في الفقرة التالية - تتركز مناصب القرية ومساكنها الموزعة بين الآخرين ، وهم أفضل من ينطق بما هناك ، وأول من ينطق بالصمت إذا أصيب كيان المجتمع بجزء . وهكذا يشرح الكاتب أسلوبه في المعالجة ، وأسباب اختياره لنماذج القرية ، ليعرض من خلالها انكسارات التغيير ووقع هذا التغيير :

ويدعم الله أنبي ما أريد التناخب ، وإلما هكذا انتشع الدروب أمامي ؛ وأواسطت من أجم كل ما عدني في صفتين لقلعت ؛ ولو اعتمدت إلى نسق آخر أكثر تسلية للقاري لما عدلت عنه ؛ فكيف ينص عليه من يطعم في الفوز بروه ؟

وانقصرت على وصف بعض رواد الحان ، وتركزت بينهم خشية الإطالة ؛ لأهم هم الذين وجدت في حياتهم حيرة ؛ هم الشولة ، منظر طليهم - وهذا دورهم المقصود لهم في تفتاها - أن تتركز فيهم حلة المناصب وللشاكل لزوجة - حتى تبدأ أثرها بين العامة ؛ فهم غير من ينطق بما هناك ، وهم أيضا - وهذا عدل تحت قناع من الظلم - أول من ينطق بالصمت إذا أصيب كيان المجتمع بجزء . كالتوة البارزة في الجبل ، أول ما يسقط إذا أريد تحليب هذا الجبل ... (ص ٧٩/٧٨) .

ويعتمد الكاتب أسباب هذا الاختيار ، موضحا علاقة هؤلاء والشواذ بعموم الناس ؛ قبل هؤلاء الشواذ - كما يقول - تتمسك الأحداث أسرع مما تتمسك على علة الناس ، وأولئك الكاشمين في الأرض ؛ الذين من كثرة ما خيروا وصارتوا لا يتأصلون ببريق ولا يتزودون بجليد . وإلما ينتظرون أن تنكشف الأعمال والأمور عن ماهيتها ولمسوها ؛ ينتظرون ما وراءها ؛

إذا قلنا وإلما الأعمال باليات ، عنوا بها وإلما الأعمال بشواذاتها ؛ وإذا لم تر وجوههم منسجمة أغلب الوقت فلأهم يصحكون في سرهم من الحطيط والبهلولان والواطف والمهرج ... خيلها على الله ! (ص ٧٩) .

لعله من الواضح الآن أن الكاتب يتعمد هذا الحديث ، ليجعل المؤشرات لهم مبراهية البينة .

حين يسأل القاص نفسه : وأترك أنصفحت حقا وصف قريتنا كما هي في نيتك ؟ إن حديثك عنها هو الهاشمي لا لفتن ... ، إلما يصطنع هذا السؤال لكي يوضح للقاري أن هذه الشخصيات - بلدت حاشية أو ثقوية ، فهي أشبه بوزن حساسة أو مرآيا مكبرة لما كان أو قد يكون .

وحين يسأل القاص نفسه لماذا انقصرت على رواد الحان دون سواد الناس ؛ فإنه لا يرمى إلى توضيح مرمى هذا الاختيار فحسب ؛ بل يرمى كذلك إلى الحديث عن سواد الناس ؛ عن فلاح مصر ؛ هؤلاء الذين يكابدون من مطلع الشمس إلى مغربها ، ولديهم بعد ذلك قازوا بما يقيم أودهم إنهم - كما يقول - كانوا من طوف ما عاتوا من ظلم ، أن يرتفعوا فوق الزمان والأحداث ؛ وكل جليد في الحيلة عندهم فصيل إذا قيس بقدرتهم ما موقف هؤلاء من العهد الجليد أو من الثورة ؟ سيستظرون أن تنكشف عن حقيقتها ؛ فالأمور في عرهم بلمسوها وخرواتها .

وحين يقول القاص : ويدعم الله أنبي ما أريد التناخب ، وإلما هكذا انتشع الدروب أمامي ؛ فإنه يتحدث بأكثر من لسان ، أو يؤيد حدة أدوار . نعم ، إنه لا يسع إلى التناخب ، غير أنه لا يجد بدا من أن يتخيل ، حتى يصل إلى مقصده ، وكانت حالته أن يقطع بلد السرد القصصي بجليد شخصي أو بجليد خارج الموضوع ، ولكنه في واقع الأمر جليد متعمد ، يجعل المؤشرات الأساسية لفهم القصة ، ويجري الفلسفة العامة لهذه القصة . فالراوى يقطع السرد وكأنه يترت لحظة ليحدث القاري يحدث خاص ، ويستخدم هذا الظاهر البريء ليد القاري لتلقي الفصول التالية . وهذا للقطع القصصي هو أكثر فصول القصة تمجيدا ؛ والقاري الذي يقع في هذه الأخيرة ، ويأخذ هذا الحديث بظهوره الخارجي كأنه حديث جاني ، لن يفهم القصة ، أو يتبين أدق ، سيهمها ، ولكن بصورة منقوصة مشوكة .

ويدرك يحيى حتى أن قصته عرضة للفهم الخاطيء ؛ أي أن فهم

صوته يتجسّد فلا ينسى . ويب سائق العربية من غفوة وهو يتفضّل ليرى وعلى الجسر رجلا يبيت من حيث لا يدري ، واقفا وقد جد في مكانه . يستقبل الطريق الزاوي ، كأنما يدوسه قبل أن يخط إليه ولعل اتجاه نظرة السائق من أسفل إلى أعلى ، أو لعل طول ظل هذا الرجل يسيل من موطن قلمه على الرصيف ، وينسكب فوق الجسر ، وترقد رأسه في الحقل ، لعل هذا أو ذاك هو الذي جعل القدماء يبدؤ للسائق في صورة رجل ضخم عقال ، يسيطر على الكون ، ولكن شخصه ظل مع ذلك يتأدّد بالأطراف ، كصورة مرسومة بالشمع على صفحة الألق والقباب . . . (ص ٨٣) .

هكذا ، في ميلاد البطل أو هبوط الأستاذ تتابع المشاعر بين طرفي نقيض : تتراوح بين الانطلاق والرهبة الشديدة ، بين الانسراج والرجعة . ولوثابتها انفعالات الراوي في بقية فصول القصة لوجئنا أنها تنظم في هذا الأناضول ، ولوجئنا الراوي حتى النهاية تبعا لهذا الاضطراب .

يرحب الراوي بمقبل البطل ، الذي جاء ليرفع الظلم من القرية ؛ ولكن الراوي الذي كانت حياته هي التواصل مع الناس ، لا يستطيع أن يصل إلى البطل ؛ لا يستطيع أن يتواصل معه :

«شئ غنى في هذا الرجل جذب إليه قلبي ؛ أحسنت أنه قد اقدم على تحمل عبء باعده سحره لفة الراحة والسكينة والهدوء . وأحببت أنا أيضا أن أتزلزل الكلفة بيتنا ويضع في صدره . . . ولكنني أدركت أنه التزم الصمت ، والظواهر على نفسه ، والحذر قبل القيام بأقل خطوة ، لأنه لا يعرفني بعد ، بل لأن الدور الذي يسبقه من يفرض عليه - وإن تألم لذلك - نوصا من العزلة والترفع عن الناس . . . (ص ٨٨) .

وما إن يخرج البطل من صمته ، معلنا برنامجه الإصلاح ، معلنا نهاية زمن «الضمة والمواد» ، والتسليم والسكوت على الظلم ، واجترار النكوص والذل ، حتى يعلن في نفس الوقت قراره بإغلاق الحان . فالحان - كما يقول ويجمع الفضل والمعاني على الخطاب والسرور (وهنا شمرت أن الأستاذ يبيت نظرتة على)» (ص ٩٣) . بل إن برنامج الأستاذ يحمل نلرا غريبة ؛ فهو يزعم أيضا - في سبيل ما يجلب إليه من إصلاح - مراقبة الناس ، لا في المتاجر والأسواق؛ فحسب ، بل في بيوتهم ، إذ ينبغي لكل معزج أن يستقيم» (ص ٩٢) ، وينبغي وأن يتوب كل زوج فاسق ، وكل ولد عاق ، وأن يصان شرف كل رجل ولورشم أهله» (ص ٩٣) .

تأتي هذه التلويح بالإشارات في طيات الحديث ، وكأنها من معالم برنامج الإصلاح أو ضرورياته . على أنها تستعمل بعد حين دلالات أخرى ؛ حين ترى كيف يتعكس التغيير المزمع سريعا على الراوي وصحيحة والشواهد ؛ فمع الإعلان عن برنامج الإصلاح يقرر الأستاذ إغلاق الحان ؛ وهو إجراء يسبج بجلا حية رواد الحان ، وفلسفتهم في الحياة . ولا يتعدّا الراوي في حيرة من أمر هذا الإجراء ؛ فهو يصور نفسه ، عقب ذلك ، وقد تغير حاله ، وأنتاب أمره ، وأصبح فرصة للهواجس والقلق :

«ولكنني وجدت نفسي في الفترة التي أعقبت عنها ، يندب في نشاط لم ألقه ، هو ألبه شيء بالقلق ؛ فأصايلي متوترة ، تتلوى روضى كوجع

على غير ما قصد ؛ ولذا فلهذه يقطع مجرى السرد ، ويعدّد هذا الحديث في محاولة لتدارك الموقف وتوجيه القارئ» ، بمعنى أن هذا الحديث هو جزء من تكوين القصة ، أو جزء يفرضه تكوين القصة . ولكن المبعث أنه ما من كاتب واحد عرض للقصة قد توقّف عند هذا الحديث ، أو قد فهم القصة كما أرادها المؤلف أن تفهم . على أن هذا موضوع طويل وسعده إليه لينا بعد ، ويكفي أن نذكر هنا أن لذلك أسبابا في النص . . وأسبابا خارج النص ، تعود إلى الموقف السياسي التاريخي الذي استوعبت فيه القصة ، وكتبت فيه هذه التعليقات .

يتكون مجتمع الحان من «صاحب الحان» و«القباب» و«القرمز» و«زوج المرجاه» و«اللقى الفذاه» و«الراوي» ، ومن خلال هذه المرايا يصور الراوي مناخ «قرنتاه» بين «الأسر واليوم» . والحديث - كما سبق - هو عن عصر قبل ثورة عام ١٩٥٢ ويصدها . ومن الضروري أن نذكر مرة أخرى أن القصة قد وضعت ونشرت في عام ١٩٥٥ ؛ أي في مطلع الحكم الناصري .

التصغير في العرض لقرب الحدث ذاته ، ولأن الرغبة في التعبير عن هذا الحدث تلح على المؤلف بإحلال ذاتي . ومن الدلالة بمكان أنه يدخل القصة بعفته ككاتب وراوي وواحد من أهل الحان لا من «رجال العمل» (ص ٨٩) ، وكأنه يريد أن يسأل : أين هو الآن من هذه الأحداث ؟

لتفسير «صبح النوم» لابد إذن من أن نتابع بدقة انفعالات هذا الراوي في جميع المواقف ، لا أن نكتفي بالمقابلة الظاهرية بين «الأسر» و«اليوم» ، أو بتغيير آخر . لابد أن ندرس هذه المقابلة من خلال «المرايا» ، ومن خلال الحركة النفسية والانفعالية للراوي ؛ أي أن نراه من الداخل ، خصوصا أن الراوي يدهون إلى ذلك دهره صريحة .

وصول الأستاذ

الحدث الفاصل في حياة هؤلاء الأشخاص هو هبوط «الأستاذ أرض القرية» ، وانتهاء عزلتها . كانت القرية تنتظره دون أن تدري ؛ ومن ثم فقد لبث إليها من الغيب :

وأعد المسرح منذ الأزل للحظة الموعودة ، وفق الجرس ورفع الستارة . المكان ؛ المساحة ؛ وسير السكة الحديدية متناس كالأنس يشق الحيطان المحضر . الزمان ؛ بعد الفجر بقليل ، وكان الليل قد جرسر أذنيه واضع ، كأنه لم يكن أبدا . الجمهور ؛ لا حيرة بالمد ، بل يكفي مشرّع واحد يجتازه القدر .

وخرج سائق العربية القرد مبكرا ليحلق قسطر الفجر وفي قلبه دهاء . . . (ص ٩٠) .

ولكن كيف أقبل «الأستاذ» ؟ تأخذ سائق العربية وهو في انتظار الفجر غفوة فيرى نفسه ساجدا في الهواء يحمله جناحان ، فتضمر وسعادة مبهمة ، ولكنه لا يلبث أن يرى نفسه وكأنه يقوض بعينه ، ويشتد بخصائه في قام الهر ، وقد جف ماؤه ؛ فيسرى فيه الخوف ؛ دورى الفلاحة يجملن بلالاص ضخمته كبيرة ، يجبتن إلى قاع التربة ؛ فلما لم يجدن ما تمكّن كل مهبين البلاص فوق رأسها ، وغاب جسدها داخله ، ولم يبق منه إلا قلعمان تسيران بكفن من الصلصال» (ص ٨٢) . ويذهب إحساس غنى بأن يجلدهن من السيل ، ولكن

للقانون بين الناس مرواسية .. يفظهم أن الجبل الذى كان جاثما على صدورهم قد انزاع قطعة ، كما تنبهر القفاعة .

« لا زعم أن القرية أصبحت تعيش في رعد وسلام ، بل يكفى أن الناس جميعا أصبحوا يدركون أن هذا عهد جديد ، له مقاييس وأحكام ، لا ينظر فيها النيب ، ولا ينجو المذنب بغير عقاب وجبل الفساد غير مخلود ... »

« ولكن وقع البقعة على بعض القروى يئىء أحيانا كوقع المفاجأة ، وليس أشق على نفس الذى ألف الاستعداد من أن توهب له الحرية فجأة ، أو تلقى على كفيه لأول مرة مسئولية تدبير أموره ... » (ص ١٢١/١٢٣) .

« لقد وجدت من أهل قريتنا من يحمد العهد الجديد ، ولكنه يسيه كما يليس ثوبا قشيبا لم تترك بعد خشفته ... يتبع بما قال وضيق بجبلته . وقد يقارن أيضا بين قصور حركة في الثوب القشيب ، والراحة المرومية في الثوب القديم الممزق الذى خلعه وكان يكره أشد الكره » (ص ١٢٣) .

انبث « في قريتنا » حياة جديدة ، ولكن ظلال القديم مازالت قائمة . ويمثل الراوى لذلك يشكو الفلاحين « الذين فاقت قفزتهم من أسفل إلى أعلى قفزة غريمهم » (ص ١٢٣) ، فهم لم ينجوا بعد ، برغم الإجراءات الجديدة ، من سطوة ممالك الأرض ، ولم يتحرروا بعد من علاقات التبعية القديمة ، ولم تتوافر لهم بعد أسباب الانتفاع الحقيقي بهذه الإجراءات ، بل إن البعض منهم « يتعاون سرا مع الملاك من وراء ظهر البطلس » (ص ١٢٤) . حل أنهم - كغريمهم من أهل القرية - يتعاونون إلى « الرخاء الموعود » (ص ١٢٥) . وبالمثل مازال طابور « الصلح الناطق » حل حاله ، يبيع من له الأمر (ص ١٤٦) . وهناك « التملق الصامت » ، أى الصمت بسبب الخشية على الرغم من المعرفة (ص ١٤٦) ... فالكثير من ظلال الصورة القديمة يقع أيضا على الصورة الجديدة ، ويميش أيضا ، بل قد يزدهر ، من خلال الجديد .

رواد الحان :

يقس الراوى أيضا وقع التحول من « الأسس » إلى « اليوم » بما قد أصاب أصحابه من رواد الحان . فيجد أن يصعب حالهم وفلسفتهم في « الأسس » يعود فيصف حالهم وفلسفتهم « اليوم » . هل أن رواد الحان - ومن الضروري أن نؤكد ذلك - لا يمثلون في القصة مجتمع ما قبل الثورة ، وإنما هم يعيشون هذا المجتمع القديم كما لو كانوا « شواذ » ، ويمثلون بؤرة من بؤر الفكر والفن أو الحنين إلى الصلح في مجتمع « الأسس » .

ولاشك أن المفارقة بين « الأسس » و « اليوم » في بناء القصة هو شكل من أشكال التزوير الضمني لصالح الثورة والعهد الجديد ، بل هو تزوير صريح تغير عنه القصة في مواضع شتى .

ولكن هذا التزوير مضلل ، لو نظرنا إلى رواد الحان في ظله ، كما لو كانوا يمثلون في « الأسس » قيم الماضي ، ويمثلون في « اليوم » إنسان الثورة الإيجابي .

إن أى نظرة مدققة إلى تطور هذه الشخصيات بين « الأسس »

القروى خيالية وهزات . وأصبحت لا ألتحق الاستمرار في مكان ، وزاد تلقى ونظمي ، وعرفت الأرق ، وكمن من ليلة همت فيها - ثم كتفت ورمى - أن أهل من النافذة لاسمع . يجلى إلى أن الجرح كله مشحون بناره ، وجعلت همى أن أعود على أصدقائي وأصحابي لأشحن عليهم فاجدهم في أتم صحة وسلامة ، ثم لا لبث أن أعود أقد بابهم في المساء أو في الصباح من غد ، كائن أنشى كل مرة أن أتزوّد منهم بالنظرة الأخيرة ، وصرت لا أسمع عن خبر إلا جريت له ، أريد أن أكون في كل جهة ، وأن أشهد كل ما يحدث ، كائن مكلف من قبل قرية خفية طائفية بتسجيل تاريخ تلك الأيام » (ص ٩٥/٩٤) .

حق النهاية - إذا ما تابعنا الحركة الداخلية للقصة - نجد ذلك التضاد بين شعور الانفراج والحشية ، شعور مهمم بالريبة تحاط به أسباب الانتصار للعهد الجديد .

ينبى الراوى عن « القرية » بعد هبوط والاستاذ إليها زمتا ، حيث يضطره المرض إلى السفر ، ويمنعه الانشغال بنفسه عن الانغماس في أيام « القرية » الجديدة . ثم يعود إليها بعد حين ليرى ماذا أصابت من الحياة الجديدة . ومن هنا يبدأ الجزء الثالث من القصة بعنوان « اليوم » .

وصل إلى القرية شريط السكة الحديدية ، وأصبح لها مجلس يتولى شئونها . لقد تغير الكثير من معالمها للمعاصرة ، ومن مظاهر الحياة فيها . دهم قطار التغير البيض ، وتفتح للجبال أمام البعض الآخر . سقطت وظائف وقامت غيرها ، وتدفق إلى القرية نخب الحياة والحركة ، ومع ذلك لم تنقطع الشورى ، ولم يعم الرضى ، بل ازدادت الشورى في ظل العهد الجديد . لهذا - كما تقول القصة - بل من طابع الأمور حين يدخل الجديد حياة الناس ، وسين يطالبون بما لم يألفوا من عهد . ثم إن التغير لم يصل بعد إلى مدله ، لعله قد نجح في بعض المجالات دون غيرها . ويعبر الكاتب أروع تعبير عما أحرزته الثورة المصرية من تحول معنوى ، وإن لم تنسج بعد هذا التحول ، أو تجعل منه واقعا ماديا نهائيا .

« ارفع رأسك يا أبهى :

فلنقرأ هذه الفقرة .. فلنفسق المؤلف وإبداءاته : « إننى لا أكاد أصدق عيني ، لقد دبت في قريتنا حياة جديدة ، كان أهلها من قبل مستقرين في نوم عميق ، ألفوا فيه الاستكانة والتروكل وقبول الضيق ، كلما تعلموا رأوا القيد يزود انطباقا عليهم ، ففرق في نفوسهم من فعل اليأس أن لا خير يرجى لهم ، بل ثبت لديهم - وهذا هو البلاء الأعظم - أن لا خير يرجى منهم ، فلما لم يبق لهم هدف ، وضاعت قنعتهم في أنفسهم ، وانفقدوا من قيم المثل بينهم ، مالوا إلى النيب ، شأن الجماعات المضطربة المزعقة حين يئس الأمن ، وأصبح حلالا تب أموال الجماعة ... » وما زاد التكية أن للال قد اضطرب تدلوه وأصبح فرصة معارضة تتنامشها الكلاب ، أخذ يقل في يد الناس شيئا فشيئا ، فصمت اللقطة ، وبعد أن كان على الجبهات نزاههم ، أصبح على القروى ، ثم على الملائيم .

« وقد شمرت وأنا أجول في القرية ومساكرها أن الناس قد انتبهوا من نومهم ، أيقظهم تولى الأستاذ مقابله الأمور في القرية ، وقلقت

للواجب والصواب .. أصبحت الآن أنا السيد لا المسود . كنت أعيش في الموسيقى ، وتنسى كالمحجر الحشم الثائر ، أما الآن فأننا أحيى في الموسيقى ، وتنسى كالبحيرة الخالصة (ص ١٤١) . ويعلم الراوي في سفرته التفتت :

« تركته وأنا أقول : هؤلاء القانونون ! إن الحياة تبسم لهم دائماً على أي جنب ولقدوا ... » (ص ١٤٢) .

إن طابع التغير الذي لم يبرود الحان لا يمتثل التكرار . لقد ضاع من حياتهم جميعاً شيء مهم يخلق الحان ، ففصلوا وانكسروا ، ولقدوا طابع الخصوصية الذي كان يميزهم .

ويجدر بنا أن نتوقف بتفصيل أكبر عند صاحب الحان ، فهو أقرب الأشخاص إلى نفس الراوي ، ثم إنه قد يفسر لاحقاً « الحان » ، قد يفسر لنا مضمون هذه الشفرة الغريبة (التي أصبحت دون شك في فهم القصة فيها متوقفاً أو على غير ما قصد المؤلف) .

حياة الحان

صاحب الحان - كالفن الفنان وزوج المرحاه والقزم وراوي القصة - هو لا يحترف ، يمارس مهته بيهام عصر الحان بالحياة ، ويفلسف ليهته بأنه يفيض الموم وحل الموم ويمشق الحياة ، وأك إذا « أريدت أن تسعد فليكن أن تسعد فيرك أولا » ، وأن « الحمر هي للإنسان منذ قديم الزمان أكبر متعة » ، فأننا أحيى أبداً في جومرح ، « لا يمتنى عدد السنين التي أميشتها ، ولكن يمتنى نوعها » (ص ١٤) .

« إن هذه المنة - كما يقول - هي التي تجعلني أرى الناس على حقيقتهم ، عراة كما ولدتهم أمهاتهم » . وهو لا يستطيع أن يجا إلا « حيث يكون الناس على الفطرة » ، حيث هم مع أنفسهم ، وهو ما يوفره له جو الحان :

« إنني أمتك الكلب والرياء والافتق والفساد ، لا لأنها تصنعني بأفني ، بل لما أراه من أخاها بأصباحها . إنها تمشخ البشر ، وأنا أحب الناس ، وأريد أن أعاشرهم وهم على الفطرة التي أرادها الله لهم سبحانه . إنني لا أستطيع الحياة إلا في هذا الجو وبهذا الشرط » (ص ١٦) .

لاحيش لصاحب الحان إذن إلا في الحان ، أوفي حانة الحياة ، حيث الناس دون طلاء . وهو كذلك كان يسكن في طابق بأصل الحان . ليس من الدلالة بمكان أن يجترف بعد إضلاق الحان ممنة التري ؟

يقول المؤلف في حديثه :

« والتري في الرواية هو صاحب الحان الذي لا يستطيع أن يرى الناس إلا على حقيقتهم ، فلما أنقلوا له الحانة . لم يجد أمله سوى اللون ليروي فهم الإنسان على حقيقة » . (عشرة أدباء يتحدثون) - فؤاد دويارة ، ١٩٦٥ ، كتاب اللال ، ١٧٢ ، ١١٦) .

هو إذن المطلب نفسه ، ينشد صاحب الحان في مهته الجليدية . يتحول فيلسوف الحياة في « الأس » إلى فيلسوف الموت في « اليوم » ، ولكن مرمى هذه الفلسفة أو طابعها لا يتغير ؛ فهو يروى رؤية الإنسان على حقيقته في كتابا الحانين . ومطلب رؤية الإنسان على حقيقته

و « اليوم » تين بطلان هذا التقويم ؛ فالطابع العام لتطور هذه الشخص من « الأس » إلى « اليوم » هو التخلص والاتكش .

صاحب الحان : في « الأس » هو فيلسوف الحياة وفنانيا ، وفي « اليوم » - بعد إضلاق الحان - هو تري القرية وفيلسوف الموت ، وإن كانت هناك علاقة غنية تربط بين المهتين (« حان » و « حانوت » و « حانوت ») يرباط وثيق .

وزوج المرحاه : في « الأس » فاشل وعاطل ، لا نتيجة للمعز ، بل لثورته على الظلم ، ثم لكرامته لكل قيد ، ولمشقه الحرية والطبيعة . والغريب في أمره أنه يتقن كثيراً من الحرف (التجارة والسباكة والبرادة ...) ويكرسها في خدمة غيره ، ولكنه يمارسها هوبة لا احتراماً . أما في « اليوم » فتراه وقد انزوى في وظيفة أسير غزن بالجلوس القروي . لم يعد حانلاً حقاً ، ولكن ماذا أصبح ؟

أما القصاب : فهو في « الأس » يحمل غايه لا يكل ، ويغنى أسواقه في الحان ، ويتحمل مسأاته في صبر صبيب ، وإن أهمه الناس بالسفه أو الغفلة والضعف (ص ٢٣) . وقد حال أيت عمه طويلاً وأصبها ، وانتظر ، فهجرت شر هجر ، ثم عادت إليه بعد سنين بثلاثة إتمام ، فقبلها دون شكوى . ولكنها تتساق مرة أخرى وهي زوجة إلى العداوة ، فيستكر أن يقبضها أو يشردها ، بل يأخذ نفسه بالصبر والزحمة بها ويأولدها ، لعلها تستيق . فليقل الناس عنه ما يقرؤون ، وليسبحوا به ما يشاؤون ، يظنون الزحمة ولا يرحون ، تبأ لهم » (ص ٢٣) . هذا هو القصاب كما تصوره القصة في « الأس » فطرة غريبة ، وذات تركز على أساس طوي ، وتبث لعنف القدر كما تبث لأفانيل الناس ويضبط التوافق مع أحكامهم وأعرافهم ولزاهيم . أما في « اليوم » فقد خرج من دائرة حياة الناس ومعاملاتهم ؛ تصوف وهرب إلى حيث تستوى الأشياء وتضيغ الفروق ، وتصيح الإرادة هي الكف عن كل إرادة ، والرغبة هي الزهد في كل رغبة . جاهد حتى لم يعد له مثال ، ولم يعد لشيء منه مثال . يقول القصاب في حديثه الأخير مع الراوي :

« إنني الآن كقطعة من المناطيس التي لا يلفظ من الناس إلا معدنيهم الطيب ، أما البقية فهي عنه مزورة .. استطعت أن أضف عيني عن الشرور جميعاً ، وصحبت نفسي في دائرة الخير ، فوجدت فيها ، وإن قل مداه ، مئة تينيل كل ما أريد ، ولا يفرقني شيء أناسي عليه . ولو أصاغ صاحب الحان سمعه حين يعملي بين يديه ما يلاقي من عت - إلى أن يتزود من العلم في هذا الفن لكي يؤدي لعبه لتهاول وتيسبي . عد بنا فقد حان سواعد المصلا (ص ١٣٨) . لقد وصل القصاب وانتهى أمره ، وأصبح سواه أن يلدب في الدنيا أو يتنقل إلى الأخيرة » .

ومائل نرى تحول « الفن الفنان » ؛ فهو في « الأس » يعيش بروحه في الموسيقى ، « يطهر قلوب مستعينة بأخاها ، ويرفعهم إلى نشوة طلب الجمال والقيمة ، ويرفض الابتذال - ويطلع - ورغم ما يلاقي من عت - إلى أن يتزود من العلم في هذا الفن لكي يؤدي رسالته إلى الآخرين . أما في « اليوم » فقد قنع من الشهية بالإياب ، وعاد أدرجه إلى متجر والده ، واكتفى من قفن بمخافة طفله الوليد . ومن الغريب أن يقول :

« لقد فتح في المعهد الجليدي في القرية آفاقاً أخرى ، وهذا

الحنان ومفهوم الفن :

وحيث نراجع مقالات يحيى حتى الفضية نجد أنه يعرف الفن بانقراض مشابه ، وإلى موضع على الأقل بالفاظ مطابقة لتلك التي يوضح بها صاحب الحنان سر مهته وأسياب تملقه بها^(١٩) . فكما يشهد صاحب الحنان « الإنسان أصل حقيقة » ، كذلك الفن ، فهو يطمح إلى التخلص من « الملايسات الزمانية والمكانية العارضة » ، ومن التراكبات التي غلفت الفطرة « ، وأن « يصل إلى عصر الإنسان فيك » . أول شيء يفضيه الفن « هو ثباتك التي نسجتها ملايسات الزمان والمكان ، فكأنك تنعري « والمرتى بأن بالهبة للسوى ، أى للجمل ، ومجنمة الحزى للمشوه ، أى للقيح هكذا يكتب يحيى حتى في مقاله « غالب شاعر الهند العظيم » . (أنشودة للبساطة) ١٩٧٢ ، ص ١٢٨) .

مطلب صاحب الحنان هو إذن أو هو أيضا مطلب الفن ، ولكنه مطلب صير ، والأحرى أن نحسبه تطلعا أو طموحا . ليس الحنان — حيث يكون الناس على حقيقتهن عراة — مجرد افتراض أو مجرد جمال تخيل خارج إطار العلاقات والشرائع الاجتماعية والزمانية ؟ وهل فكرة الفن التي يبدى الإنسان مجردا دون ملايسات الزمان والمكان أكثر من مجرد فكرة ؟

الفن وفقا لهذا المفهوم كيان مستقل ، قائم بذاته ، وغيابته هو الإنسان فحسب ، ولكن ألا يتصور الفن بما هو كيان مستقل من الإيحاء الذاتي أكثر مما يتبع من الواقع والممارسة ؟ وعلى الرغم من تعلق يحيى حتى العميق (وظهر من رواد الأدب العربي الحديث)^(٢٠) بمفهوم الفن هذا ، فإنه يدرك تماما إشكالية هذا المفهوم ، ويعبر عن ذلك في مقاله السابق عن « غالب » فيقول :

« إن هذه الآمال الكبيرة المقنوعة على الفن — كأنها ليس في أيدينا شيء غيره — لتخليص الإنسان من رعيه الحيواني — بأكل ويشرب ويتم — ورفعه إلى مستوى الاتصاف الروحي لكى يشرق الجمال في ضميره هذه الآمال الكبيرة — كأنها سطحات أحلام — هي التي تجعلنا نتجاوز الحدود القصوى لأوضاع البشر ، إلى درجة التذوق ، حين نصر على قولنا — بل على ادعائنا — بأن للفن كيانا مستقلا عن كيان الإنسان ، وأنه بالتالي يملو ويتجاوز للملايسات الزمانية والمكانية ، لأن مطلبه هو المنصر الأصيل الثابت في طبيعة الإنسان عامة وموقفه للحزن من لغز القدر . فسادا يبقى من الفنان لو جردناه من زمانه ومكانه — من لحظة الحاصرة ؟ — لا شيء سوى معنى مجرد لم يجده بعد اللفظ الذي يعبر عنه ، وهذا تصور عصى (أنشودة للبساطة ، ص ١٢٧) .

إن مطلب « المنصر الأصيل الثابت في الإنسان » ، أو التطلع إلى جوهر الإنسان المطلق ، على ما لهذا التطلع من جاذبية عقلية ، لا يبرى الذات وإنما يحوّلها إلى تصور يباحث أو معنى مجرد .

« فقلت » الإنسان تكسب هويتها وإثراءها بقدر ما تتفاعل مع عالم الأشياء والأشخاص ، في حين أن محاولة تحليل الذات كما هو مكتسب أو عرضي من فعل الزمان والمكان ، والرجوع بها إلى ما يسمى « بالأصل » أو الجهر ، يؤدى بها إلى التقلص والاندكاش ، ويفرضها من للمحتوى . هذه هي الديالكتيكية تكوين الذات (كما نعرفها ، وكما يدركها يحيى حتى في مقاله عن « غالب » ، وإن كان في الوقت نفسه

مطلب حاد طالبه الإطلاق ، وإلى طلب الحدود القصوى ، تكاد تجمع الأضداد وتتزاوج وتأنف . في هذا الترف تكمن الصلة بين مهنة صاحب الحنان ومهنة الترى . وهي صلة وثيقة عنيفة ، يدركها صاحب « صبح النوم » أصغر الإذلال^(٢١) . ولكن أى انقلاب قد أصاب صاحب الحنان ؟ « حقيقة الإنسان » التي تتكشف له في مهنته الجديدة هي شجرة الغناء والتحمل من الصفات للكتسبة والاتحام بالأرض . الإنسان في الموت يجد غايته وشوقه في فقدان نفسه ، وفي انحلال أصله التي غلفت فطرته ، وفي عودته إلى الطبيعة . هذه هي المعرفة ، أو هذه هي صولته التي اكتشفها صاحب الحنان في مهنته الجديدة . وهل الرغم من « اعتزازه بهذه المعرفة » ، فإنه ينطق بها وقلبه « يكاد ينظر حزنا » .

حديث الإنسان « مع الطبيعة متولج من جانب واحد ، هو مغلل في مسرح ليس فيه فرد متفرج ولكن كيف يقنع الإنسان بالاتحاد وقد أتى بالمعجزات ونفذ إلى الأسرار ؟ لا ترضى كبرياءه إلا أن يجد من الطبيعة ردا على كلامه يشمره بقلبه . وهو ظالم في التبحر عليها ؛ لأنه — في حافته — قد نصر نظريته على الحياة وحدها ، فهناك لحظة ، لحظة هائلة ، تبس فيها الطبيعة في أتم قربها وعفوانها ، وتصيح للإنسان ، وتفهم نجواه ووجيسته ، فتفتح له ذراعيها ، وتضمه لصدرها ، وتغمسه بقلبتها ، شأن الأم الرزوم التي لا ولدا لها غيره ، هي لحظة الدفن ! » . (ص ١٢٧) .

و تعال ، تعال ، إننى أنتظر منذ الأزل وأحس بجثة الميت تنن بالحنين ونشوة الشمة (ص ١١٨) .

وعلى الرغم من الصلة الحقة بين مهنة صاحب الحنان الأولى والثانية فإن حنف هذا الانقلاب لا يفرقه عنف آخر . ونرى الراوى بعد ذلك مع صنفه السابق صاحب الحنان ، واستماعه إلى حديث الموت ، يراوده خيال الهلالية ؛ فهو يحس أن يكتب رسالة إلى صديق من أصدقائه القدماي ، يضمها ويمسحها وما ينبغي أن يعمله هذا الصديق بأورائه بعد مماته :

« ولكني عدلت عن ذلك كله ، وشغلت نفسي بقراءات لا علاقة لها ببلدنا وأهلنا وزماننا ، ولم أكتشف أن نعم قرأت كتابا مطرولا عن الحفائش وطبايعهم ؛ أحببت أن يعود إلى هدوء النفس من قبل أن أخرج للجمرة التي أضاعها عز صاحب الحنان بصديقه » . (ص ١٠٥) .

ودلالة هذه الحركة النفسية بينة ، فالراوى يملكه شعور القنوط والخلل من الحياة بعد هذا اللقاء ، ولا يجد وسيلة لطرد هذا المثلل غير أن يشغل نفسه بشيء بعيد كل البعد عن بلده وأهله وزمانه . إنه يهرب من شبح الموت فرة ليجيش مع الحفائش .

لم يعد صعباً أن نلم بمجازي شفرة « الحنان » ، فهي تمثل بوضوح مجالا حرا خاصا ، بعيدا من صراعات الواقع السيء المصد ، كما تمثل اجتماع الحياة والفنون ، والانطلاق إلى أفلاك الصلوى والمألوف ، هذا هو المثلل الذي يعبر عنه موقع الحنان في مجتمع « الأمس » ، والذي يتلقه ببقوة النتائج المترتبة على إغراق الحنان في « اليوم » .

الراوى رواد الحان بأنهم « شواذ » ، فهم لا يعيشون كما يعيش سواد الناس . ثم إن جمع الحان ، أو جمع الفنون والفكر والمخرجين عن قيود الملقى ، هو موضوع شبهة من وجهة النظر العملية ، وبين ثم من منظور « رجل العمل » .

جدا للمنى يصف الأستاذ « الحان » في خطابه بأنه « يجمع الضال والمأبى على الحجاب والسارح » وهنا شجرت أن الأستاذ يثبت نظريته على (٨٦) .

لا يأخذ الأستاذ أو لا تأخذ الثورة هؤلاء مآخذ الجذ (وهو تقويم عرف به عبد الناصر شخصيا) ، فمن دوافع الثورة الجهرية الضيق بالكلام والمعارك الوهمية ، والرغبة في الملموسة والإجراء والفصل والسطرة .

هذه الهوة بين الثورة والأدباء والمثقفين ، سواء في الواقع أو في القصة على مستوى القرية ، مصدرها الطبيعة البرجوازية المسلحة للمعهد الجديد ، وزهد الثورة — خصوصا في مراحلها الأولى — في القضايا النظرية ، ثم الاختلاف في أصول الفتن . وتبرز القصة هذه الهوة بوضوح في الفقرة التالية ، وهي على لسان الراوى :

« ولم أهلك نفسى من الألم — وهذا شأن الإنسان — حين سمعت أن الأستاذ قد قال على حين جاء ذكرى في جملة — من هو ؟ له هذا الصبغات السارح ؟ ليس لي وقت أصحبه معه ومع أمثاله ، إننى أريد رجال عمل لا بظلمة مسمار . . . » (ص ٨٧)

هذا تعبير عن مناج وجد بعد الثورة ، خصوصا بين الثورة وجيل الرواد الذى يتبنى إليه الكتاب بدرجة ما ، ثم أن مطلب الفكر والأدب والتعبير الدال يقع في ظل المعهد الجديد موقع الشبهة ، وهو عرضة للتشديد والكتبت (لا يهر من جانب من القوى التى لا تألف مع المعهد الجديد ، أو لا تستطيع — بطبيعة فهمها الفكرى والأدبى — والتشورى للقيام — أن تتوافق مع الواقع الجديد ووجهاته الجماعية ، كما يهر — من جانب آخر — عن القوى المختلفة المتناحرة للثورة) . ولكن يصور الكاتب هذا يضع شخصوه من البداية في بؤرة من يؤر الشبهة ، فهو صومروا رواة للسان ، على خلاف فيهم من أهل « قريتنا » والكادحين المظلمون .

يورد الكاتب شخصوه من البداية صوره الشبهة ، لكن يبرز ما صاروا إليه . على السطح يبدو كأن رواد الحان السابقين قد غموا في ظل المعهد الجديد . انحدوا عن الشبهات وخلصوا من أنفسهم صفة « الشواذ » ، وانظفروا في صفوف فيهم من الناس ، ولكن هذا الزناج السطحي — كما أوضحتنا من قبل — هو في الواقع مظلم من مظاهر التصلب والكتبت وفقدان التميز .

ولا يحتاج إلى بيان أن الكاتب قد لجأ إلى هذا القلب أو إلى هذه الحيلة لأنه هو ذاته يكتب نصه في ظل قيود المعهد ، فالمحيلة هنا مصدرها أيضا ظروف التعبير التقليد ، ثم نظرة الكاتب الجبلية إلى قضية الفن والثورة .

وبالمثل ، فقد استوعب الثلاث قصة يجرى حتى « صبح الزم » في ظل قيود المعهد الجديد ، وكان من الأسير أن يخلصوه على صعلها الظاهري ، وعلى السطح السلاج الذى يحملة مناهيا في الظاهر .

ومن حيل القصة أن الراوى يصور علاته « بالأستاذ » على مستوى

يتشوف في قلق عموم إلى ما وراء « ملابسات الزمان والمكان » (٩٧) .

وعده هو إشكالية الفن بما هو كيان قائم بذاته ، وإشكالية شفرة الحان « بوصفها مجالا خاصا خارج أطر العلاقات والشواجج الأخرى ، أو عالما خاصا للفن والفرق والفردية المطلقة ، أو مجالا للشواذ » — كما تقول القصة . والمآخذ الأساسية ضد مفهوم الفن السابق هو أن الإنسان ينفذ — ولا يكتسب — حقيقته الإنسانية بالابتعاد عن ملابسات الزمان والمكان . وليست هناك « فطرة » إنسانية بعيدة عن الناس أو متفصلة عن الحياة الاجتماعية التاريخية ، ولا يحتاج إلى بيان أن فكرة الفن والإبداع القفى مستحيلة بدون هذه الحياة .

وأيا كان الأمر ، « والحان » بوصفه مجالا خاصا للحياة أو الفن ، يتعارض مع وجهات الثورة الجماعية والعملية ، ومع مطلب الالتزام الجديد . ومفهوم الفن بما هو كيان أو مجال مستقل ، لا يتواءم مع الواقع الثورى الجديد . وإخلاق الحان هو التعبير الواضح عن هذا التعارض .

فالفن بما هو كيان مستقل — والحان بما هو مجال خاص — يتبع من إحساس الطرد ، وأيضا من الحاجة إلى التميز في مجتمع شديد التأخر . وهو يتبع بوجه عام من ظروف المجتمع القديم ، ويفقد مبرراته وأسبابه بأخبار هذا التقدم . ولقيام الجديد أو انبثاق الثورة يبدد بالضرورة مفهوم الفن بما هو مجال خاص أو مستقل . . . يحدد عالم رواد الحان .

« والحان » استمارة مطروقة في التصوف المحدثى الفارسى . والحان « في هذا الإطار — وكما نرى من شعر ميرزا غالب — هو مورد العطاء المستمر ، ورمز لشع الحياة التى لا تنقطع ، وللشوق إلى النبل من رحيق الحياة . هذا هو مصدر الإبداع يده الشفرة ، كما يتضح من مقال يجرى حتى عن « غالب » (٩٨) .

ولكن الحان بالمعنى السابق « شفرة » خفية على المجتمع العربى الذى يرى في المحرم أو الرذائل ، وفي التردد على الحان رذيلة كبرى . أبس من الطبيعي أن يفسر إطلاق الحان على غير معناه المقصود ؟ لقد أسهمت هذه الشفرة دون شك في تضليل الكثيرين عما قصد إليه المؤلف ، وهما تميز عنه القصة .

وقد يتساءل القارئ : هل استخدم المؤلف هذه الشفرة وهو يعلم أنها عرضة للمفهم الخطأ ؟ أو عرضة لأن تؤخذ على غير ما قصد ؟ والجواب بالتأكيد : نعم . وتستند هذه الإجابة إلى شخصية يجرى حتى الكاتب بوجه عام ، وإلى مجمل بناء القصة وظروف نشأتها بوجه خاص . لا يضع يجرى حتى علامة من العلامات دون قصد ؟ فتمتته أن كل شئ « عنده يصعب » ، مزوج أو متعدد الوجوه . وطابع فن السخرية في مؤلفاته هو اصطلاح البساطة والحديث للفتن بأكثر من لسان .

اختيار الكاتب لشفرة « الحان » هو اختيار عمد لينة تقع موقع الشبهة ؛ بل إنه لا يغفل ذكر ما وراء الناس في « الحان » من أحكام (انظر بخاصة ص ٤٤) . ولهذا الاختيار ما يبرره ، وهو ألا تقع الشبهة في مجتمعنا من يتماهى الفنون والفكر ، ويتخطى قيود المراسمات السلوكية الضيقة المتصارف عليها . جيدا للمنى يصف

شخصي ، وفي إطار لقائه وحديث بينهما حول موضوع القصة ، وحول نشاط الراوي في كتابة قصصها . وتعتبر القصة من خلال هذه النقطة عن جانتين متلازمين لعلامة الكاتب بالقوة : الانبهار والفضي ، الانفراج والخشية (خشية الرقابة والسيطرة الشقية) .

« ثم صمت الأستاذ قليلا وقال لي وهو يتنسم :

... وأنت ؟ قد بلغني خبر جوازاتك في القرية وبساتينها ، وحديثك مع الكتائب وجندى الطلاق والفرار وأصدقاؤك السابقين من رواد الحان ، بل بلغني أيضا أنك كتبت مذكرات ، وقد اطلمت على بعض نصوصها ...

ولا شك أنني فوجئت بهذا الكلام وحررت كيف أقول . لقد كنت مترددا بين المحبب كيف وصلت أتياه كل حركات للاستناد ، بل كيف وصلت إليه أروالي ، وبين الشعور بالضييق حين وجدت نفسي فجأة مكتشف الستر ، بعد أن كنت أحسب أنني أسير في الدنيا في مأمن من الرقابة . (ص ١٢٦) .

ينشئ الراوي القوي ، وينشئ مسخ التسلسل ، ويحوّل الفرد إلى مجرد غلط شكل . ولكنه لا يفتي أصحابه بشخصية « الأستاذ » ، وما يملكه كرائد من قيم جديلة في الحكم ، فيقول في حديثه معه :

« وجدت أنك لم تجعل لأحد أن يقول منك : حرنا في كره ! إن له شخصيتين متناقضتين ، كما قالوا من كثيرين من الشواذ الحكماء الذين فصوا باب الرجاء لأهلهم في مبدأ العهد بهم . . أما أنت فليس لك إلا شخصية واحدة ، باطنك ظاهرك ، فنجس من المقدس والتأويلات ، وأفحيت أملاكك من الشكوك والمقلبات ، ومع رائد مثلك يضمن المسالك أن يصل إلى شاطئه وإن طال نلسدي (ص ١٣) .

من الوجهة التاريخية ليس هذا المؤلف المزيّد المحفوظ تجاه الثورة بفرط ؛ فقد اقتضت حركة « الضباط الأحرار » ميدان الأحداث على حين غفلة ، وأصطلحت مع غيرها من القوى الوطنية المناهضة ، وبالإضافة إلى ذلك عاش يحيى حتى أربع سنوات في استنبول (١٩٣٠ - ١٩٣٤) ، وخمس سنين في روسيا (١٩٣٥ - ١٩٣٩) ، عرف فيها دكتاتورية كمال أتاتورك ، وفاشية موسوليني . وقد جعلته هذه التجربة شليد الحساسية تجاه الأنظمة العسكرية ، وتجاه مظاهر الحكم القوي .

ثم إنه بوصفه أدبيا وكاتبا قد تكوّن مع جيل ينظر إلى الأدب في الأعم بوصفه مجالا حرا خاصا ومستقلا خارج الزواجر السوية (وتعتبر من ذلك شفرة « الحان » في « صبح النوم ») ، وهو ينشئ على هذا المجال من الصيغ ، ينشئ عليه من قيود الجليد ، ومن ميكانزمات التثوير . ولكن يحيى حتى - برغم تعلقه بفهم الأدب هذا - لا يقع ضحيته ، وإنما ينظر إليه - على المستوى الفكري وعمل مستوى القصة - نظرة جدلية نقدية ، فيها الكثير من السخرية بهذه الدعوى ويبدأ الانفتاح بالذات .

عل أن « لصبح النوم » غفلة تاريخية صلبة ، هي قضية « جيل الرواد » وكبار الأدباء (العقاد ، طه حسين ، الزيات ، تيمور ، زكي مبارك ، حميد فرج أبو حنيد . . .) التي تكون عمله في العشرينيات وما قبلها ، هذا الجيل الذي تكون مع بزوغ الشعور بالذات ، ومع

الحاجة إلى التعبير الذاتي ، وإلى التمرد ، وإلى التحرر من قيود القديم . نشأ هذا الجيل في مجتمع مستعمر متغير ، غلبت الهوية ، وقد دفعت هذه الظروف التاريخية إلى الانكباب على الأدب والإعلام من شأنه أنهما إعلام ، وإلى التمرد والتمسك ، وتصير تنحصر إلى الصيغ عما يقتضيه تنميط الأدب والفكر (وإلى الاستفراق في المجلدات والخصومات الأدبية والمفوية) .

هل كان في استطاعة هؤلاء أن يبتلعوا من عوالمهم الخاصة ، وأن يتوافقوا مع الواقع الجليد بعد ثورة عام ١٩٥٢ ؟ والإجابة لا تحتاج إلى بيان . لقد انتهت في حقيقة الأمر زمن هؤلاء بقيام الثورة . (٨) . (وإن استمروا بعدها طويلا في مجامع ولجان الآداب والفنون بدلا من عوالمهم المنصرفة ، وإن كرمتهم الثورة أو ودعتهم بما استعديته من جوازات ، ولكن هذه قصة أخرى) .

استيعاب القصة :

لم يختلف النقد في تقويم « صبح النوم » كثيرا خلال الحقبة التي مضت على نشرها (١٩٥٥) . ومنذ البداية حالفها سوء القوم . والعالمية الثالثة تحدد الكتابات التي عرضت لها وفق ترتيب ظهورها :

(١) طه حسين : « صبح النوم » - الجمهورية ١٢/١٠/١٩٥٥ ، كذلك في « نقد وإصلاح » ، طبعة أولى ١٩٥٦ ، طبعة ثانية ، بيروت ١٩٦٠ ، ص ١٥٢ - ١٦٠ .

(٢) فؤاد فواره : « صبح النوم » ، ١٩٥٩ . في « الرواية المصرية » ١٩٦٨ ، ص ٣٤ - ٣٩ .

(٣) لويس عوض : الشفق (حول قصة صبح النوم) ، « الشعب » في ١٩٥٧/٥/٥ ، والآل في « دراسات في أدبنا الحديث » ، ١٩٦١ ص ٢١٩ - ٢٢٥ .

(٤) د. نعمت فؤاد : يحيى حتى الفنان ، « المجلة ديسمبر ١٩٦٠ » ، ثم في « قلم أدبية » ١٩٦٦ ، ص ٣٦٠ وما بعدها .

(٥) نبيل فرج : « صبح النوم » ، « الآداب » ، ديسمبر ١٩٦٦ . الآن في : « سبسون شمعنة في حياة يحيى حتى » ، ١٩٧٤ ، ص ٢٠٥ - ٢٢٠ .

(٦) مصطفى إبراهيم حسن : يحيى حتى مبدعا ونقادا ، - القاهرة ١٩٧٠ .

(٧) د. عبد الحميد إبراهيم : يحيى حتى . . . وفيض الكرم - « الزهور » ، أبريل ١٩٧٣ . والآل في « سبسون شمعنة » ، ١٩٧٤ ، ص ٢٢٧ - ١٣٦ .

(٨) اسراروق عبد الصادر : حاشق مصير ومبدع النفرات ، « الطليعة » ، فبراير ١٩٧٥ ، ص ١٥٣ - ١٥٤ .

يقرا طه حسين القصة بعيدا عن صلاتها المباشرة بحوادث الواقع الجارية ، فيرحب بالجزء الأول منها أعظم الترحيب - لأنه - كما يقول - « قطعة من الآداب الممتاز الراقح حقا . . . » ، وأنه يجري « فوق ذلك قصصا مؤثرة حقا ، نقرأه نتخفق له قلوبنا ويهتر له نفوسنا » (١٥٧/١٥٦) . ويضيف بالجزء الثاني منها لأنه ينزل إلى الأحداث المباشرة : « فلم يأن للثورة المصرية بعد أن تكون موضوعا للقصص

بالقصة ؛ فصعوبة التواصل مع الأستاذ هو القضية ، لا وحده أو عزله . إن الولوى يسمى إلى التواصل مع « الأستاذ » دون جلوى . وفى النهاية يكشف أنه تحت رقابة غفية . « الأستاذ » يعلم من شأنه ما لم يحسب » (انظر ص ٨١ ، ١٢٦) .

بسنرئيل فرح « صبح النور » بإعلاء التفسير الخارجى للقصة وجو الكتابة السائد فى الستينيات . فالقصة تحاول تصوير « التغيير الذى حدث للقرية (حدث لبلدنا) وأردنا به تعريض حطب المتخلف » (ص ٢١٩ - ٢٢٠) . ويرى الناقد أن المؤلف قد وفى فى الجزء الأول « الأسس » ؛ أما فى الجزء الثانى « اليوم » عصر الثورة ، فلم يفت عنده للأسف يحيى حتى رقصاته الشمسية الأولى » ، فقد « انصبت عنايته على الإصلاحات التى حدثت وحسب ، فليدا بهاها ضحيح الفاعلية ... » (ص ٢١٩) . وفى هذا الإطوار يفسر التغيير الذى أصاب رواد الحان السابقين بأنه تطور وغو .

ومن الكتاب من يسأل قبل أن يقرأ ، والأستاذ حاد فى مثل هذه الحالة هى افتراضات مسبقة ، نابعة من الأجواء العامة . وهذا هو ما ينعلمه مصطفى إبراهيم حسين :

« هل ننجح يحيى حتى فى أن يقدم لنا عملا روائيا يعتمد على الرؤية لأوضاع مجتمع كامل بين مهدين ؟ » ، ربما لا تكون المشكلة فى طرح هذا السؤال أو الافتراض ، وإنما فى إفضال التصق منه واختيار صحت من خلال النص . لا يطرئ على ذهن الناقد احتمال أن القصة لا ترمى إلى هذا المذهب الكبير ، وإنما يقضى فى عوارضه الشكلية للإجابة عن هذا السؤال الشكل . والإجابة لا علاقة لها بالسؤال : نعم ، إن فى الرواية « شخصيات نابضة » ومواقف غصية ، ولكن بها حريا ، ومن أبرزها « قد تلحق الكتب تسافرا لنحو يرفع على المتلقى روح الإجماع » (ص ٨٤ / ٨٥) .

والبعض يرى - لو يجب أن يرى - يحيى حتى كما لو كان قدسنا متصوفا ، وأن يفت منه موقف المريد والعاشق ، والحق أن البعض يصطنع هذا الأسلوب بعمق فى الكتابة من يحيى حتى وغيره . فالتشتر بمسرح التصوف والحجب من أبرز مبررات التفسير فى مصر فى السبعينيات . وأيا كانت مصادر هذه الموجه ، فهي موجهة تحف وتفتع وضعب وامتناع عن الوعى والتاريخ . ومثال ذلك د . عبد الحميد إبراهيم يحيى حتى ... ويغيب الكرم - (أبريل ١٩٧٣) ، ولىه يعرض بطريقته لقصة « صبح النور » .

« يحيى حتى لا يتنحى للأشياء الأرضية فحسب ، فهذا حظ القاصرين ، أما هو فله حطفت علوية يتصل فيها بالقدس الذى يفيض عليه من عزائه » (ص ١٣٣) . و « صبح النور » بعد هذه المقدمة ، هى من وحي « الفيض العلوى » والاتصال بالجهول ، أو هى - باللمة للتناولة - نبوة وإلهام .

« هو صوفى وقديس ذلك الذى يكتب « صبح النور » ، فمن خلال مهمته ومذكراته يتصل بالسور ويعرف ما لا نعرف ، يريد أن ينبىء قومه ولكن حل يصغون . . . يتخذ لغة الفسوفى ، لغة الرمز والإشارة ، ولكن التقليل هم الذين يطبقون الكشف الصوفى . ما كل الناس تزلههم طباعهم لذلك » (ص ١٣٣) .

القصة - كما يقول د . عبد الحميد إبراهيم - تشارن بين قرية

الأهم الرقيم ؛ لأنها ما زالت قائمة لا تبلغ غليتها بعد ... » (ص ١٥٩ / ١٦٠) .

يسوعيه طه حسين القضية بما هى أدب رفيع فحسب ، ويقض الطرف من مقاصدها ووظيفتها . ويقوده هذا الاستيعاب الجمالى إلى فصل الجزء الأول من القصة من الجزء الثانى ، وإلى تفسير ضحوى الجزء الثانى وكأن يحيى حتى يعرض علينا فى فلسفته الخاصة فى الإصلاح . والواقع أن طه حسين مجتمع من مستجاب الجزء الثانى ، ومن ثم من محاولة فهم الرابطة بين قسسى القصة ؛ فهو يبدأ مقاله فيقول :

« لو كتبت هذه القصة قبل سنين لكثرت حلما جميلا رائع الجمال . . . ولو كتبت بعد سنين لكثرت تأريفا صافيا دقيقا ، ولكنها كتبت فى هذه الأيام ، فاحتفظت بجمال الحلم وروعة جماله ، وأعطاها التشكيل الصافى الدقيق لهذا الحلم الرائع الحلاب » (ص ١٥٢) .

أكان يمكن أن نكتب « صبح النور » دون مسبقاتها التاريخية ؟ أيا كان الأمر فإن طه حسين يحضى فى مراجعة الجزء الأول من الرواية إلى أن يكتب فى النهاية فيقول :

« . وواضح أن قريته (مكان القصة) تلك هى مصر ، وواضح أن يحدث المجزأة هو قالة الثورة وأصحابها وأمراته ، وواضح آخر الأمر أن الكاتب يريد أن يرضينا بما تم فى مصر من الإصلاح ، وبينما هنا لا ينزل فيها من آثار الضعف وبقياء الفساد ... ولكننى لا أتمنى الكاتب الأدبى أن أثر حلمه الرائع الجميل على برنائه فى فلسفة الإصلاح ؛ لأنى أجد فى حلمه أدبا ولما يلزمه ، ولا أجد فى برنائه إلا كلاما تقرأه على كرم ... » (١٥٩) .

وتحمل كلمة الميزان إلى الطرف الآخر ، فوى النقد قصة يحيى حتى فى الأهم من إعلاء المقابلة بين « الأسس » و « اليوم » ، كى بين العهد القديم والعهد الجديد ، ومن خلال عنوانها الظاهر « صبح النور » ، فيفسرها فؤاد دواربعها محاولة لتصوير « التطور الكبير الذى أحدثته الثورة فى حياتنا » ؛ فالجزء الأول من القصة « يفتلج شرائع بشرية من بين أهل القرية ويعرض علينا مأساهم » ، « فلذا كان الجزء الثانى من الكتاب صور لنا ما طرأ على حياة هؤلاء الأشخاص من تغيير وتحسن ، بفضل تنظيمات الأستاذ وأصلاحاته ... » (ص ٣٦ / ٣٥) .

وترى . نعمت فؤاد القصة من منظور التصور الرومانسى لفكرة الزلزال والزعيم ، فالزعيم فى القصة - كما ترى - هو إنسان قد يمانى من الوجهة . تقول الدكتورة نعمت :

« أما كتابه (صبح النور) فقد تبع من شعوره بالثورة ... من شوه إلى زعيم تم تجاربه مع هذا اللئال حين يضطر إلى الزلزال ، وسين تقضى عليه الزلزال قيودا مرهقة . إن وحدة الزلزال قاتلة ، وخير نغمة تلى إليهم إحساس الطبقة المثقفة بمهانة الإنسان فيهم من كبت أشواقه ، وقد عبر يحيى حتى عن هذا كله فى (صبح النور) (ص ٣٦٠) .

« إن وحدة الزلزال قاتلة » ، وهكذا تلعب الدكتورة نعمت فى مقالها . حل أن هذه الفكرة من الأخيلة الرومانسية المطروقة ، وكان الزعيم فتان جيفرى يعيش فى عيلاته ووحلته . وليس لذلك علاقة

تشتت في ظلها القصة ، يجمع أن هذه الشروط قد انتمكت على تكوين النص وعلى اختيار شفراته ووسائله .

لقد كتبت «صح النوم» في مرحلة التراجع الناصري في الخمسينيات ، وفي مرحلة الصعود الجماهيري لجيد الناصر في مصر والدول العربية ؛ في مرحلة كان فيها إفلاس الممارسات السابقة يتجلى حوله ذلك . وفي مرحلة يتحكم فيها مجلس الثورة المصري العمل السياسي ، يفرض هذا الموقف قيودا على وسائل التعبير النقدي وعلى مداه ، بالإضافة إلى القيود الموضوعية الناتجة عن قرب الحدث ، وعن الطغيان البرجوازية المتخيرة للنظام الجديد .

وبينى أن استحباب القصة عقب نشرها قد خضع لهذه الشروط . كان من المصير في هذه المرحلة المبكرة ، وهي بالنسبة لجمهور القراء العام مرحلة تتوافق مع الثورة وترحب بها ، أن يستوعب القاريء الجانب النقدي للقصة بوضوح . . . لمة صحفية تتعوق هنا عملية التواصل ، وتعوق تلقى إشارات القصة كأي أراء لها المؤلف أن تفهم ، أو كأي أمل أن تفهم ، أو كأي يجب أن تفهم . ولكن هذا لا يثنى استجابة البعض لضمون القصة النقدي في هذه المرحلة أيضا ، يحكم تتألفهم مع الثورة ، أو توجسهم من الممارسات الفعلية ، ومن ثم لاستمدادهم لتلقى هذا النقد ، كما يشير المؤلف^(٩) .

ويختلف موقف التواصل - مع القاريء المصري على الأقل - في الستينيات عنه في الخمسينيات ، فقد شحذ التطور حساسية القاريء . تراكت معالم الحلال والتناقص داخل النظام الجديد ، وعلقت الضغوط ثورات ومستويات معقدة للواقع الجارى ، وللتواصل بين الكاتب والقاريء (كما نرى على سبيل المثال في مؤلفات يوسف إدريس ونجيب محفوظ وغيرهما) .

تغيرت ظروف استحباب قصة يمسى حتى في الستينيات ، ثم بصورة راديكالية في السبعينيات . ومع ذلك لم يستطع النقد استيعاب بصورة متناسبة ، لعوامل متضدة ؛ من بينها - كما أشرنا - جيولوجية في الستينيات ، ثم الجبر للضاد للتحويلات السابقة في السبعينيات .

وإذا كانت الرؤية الأدبية تتحمل التخفى والتحايل ، فلوطة الناقد لا تتحمل ذلك ؛ فعليه أن يستنتج العمل الأدبي مضمونه ، وأن يفسر إشاراته ، وأن يضعه موضع الجدل ، وأن يسهم هكذا في استيعابه . ولا يحتاج إلى بيان أن النقد قد حيز في الماضي عن ذلك .

«الأسس» و«قرية» اليوم» (وقيل أن غصنى في الاكتباس بذكر القاريء مرة أخرى بأن قرية» والأسس» في «صح النوم» هي مصر قبل ثورة يوليو ١٩٥٢ ، مصر بين القصر والاستعمار وكبار الملاك وحزب القاهرة» و«قرية» اليوم» هي مصر في الخمسينيات ، في مطلع الثورة) :

«قرية الأسس كانت مثل الدقيق الطازج ، قد فيه اليد تفحص بحياة غنية كريمة ، فيها الدلف والندى معا ، وكانها تصالغ خلوقا له برادة الفكر . . أما قرية» اليوم» فقد اختلقت . . . بذلك (الاستاذ) حال القرية من وللى ، جاء بها رآه هبوا بقرته ، ولكن أى تغيير لا يقوم على التواصل الإنسان فهو حيث وضعا . . . (ص ١٣٣ / ١٣٤) .

أى مضمون وراء كل هذا المجاز ؟ مقولة سهلة بسيطة : لقد أسد على الناصر كل شيء . كل ما يلحمه الناقد من القصة هو ما تعبر عنه من روية أو تحوّل تجاه «العهد الجديد» ، الذى أصبح الآن قديما .

ويختلف غاروق عبد الطاهر عن سابقيه ؛ فهو يبرز - في عرضه - الفطرات الحساسة في القصة ، ويشير إلى مستوياتها التعبيرية ، ويخلص مضمونها ليقول : «حين جاء قطار الثورة ارتفع البعض وعبط البعض الآخر ، ولكنه - وهذا ما يقوله الراوى عام ١٩٥٥ - قد أبطأ الناس من نومهم ، ودفع من فوق قلوبهم عينا قليلا» (ص ١٥٤) . وهذه الرؤية على صحتها لا تنطرق إلى قضية أهل الحان وما قصد إليه المؤلف على هذا المستوى التعبيري النقدي . لم يضب هذا الجانب من «صح النوم» على الناقد ، ولكنه لم يره له أهمية ، لأنه يكتب تعليقه في عام ١٩٧٥ ، في مرحلة متناخها الغالب هو تحميل لثورة عام ١٩٥٢ والحكم الناصري جميع الأوزار وجميع مصاصب الحاضر ، دون تمييز ودون مراجعة ؛ في مرحل ينظر فيها البعض إلى عهد عبد الناصر - ومنهم أعلام من الجهاز الناصري السابق - على أنه «الأسس» والبعض . مثل هذا المناخ للضاد للتمثال الذى نشأت فيه القصة قد يعوق أيضا الاستحباب النقدي للتمثال للعمل الأدبي .

لما إذن عوامل نصية داخلية (كأن تدخل في تكوين النص) وأخرى خارجية ، قد حالت دون الاستحباب للتناصب أو التكتكسل لقصة يمسى حتى «صح النوم» . وبينى أن التواصل النصية الداخلية تربط ارتباطا وثيقا بالظروف السياسية الاجتماعية التى

المواشئ :

(٣) يتضح ذلك من مقال المؤلف من شاعر احمد المصوب «موزا غلاب» ، حيث يصف يمسى حتى شخصية غلاب بالإبداع ؛ فهو يجذب بين التناقض على النوام ، بين همه الذى لا يعرف الحدود للحمية ، وبينه منها ، وتفرقه إلى الخلاص والفر والقتل :

إن «غلاب دفع برماطه إلى الغصى مدلى نستطيعه الطالعة البشرية . . .

(١) طبع الكتاب مرة أخرى في عام ١٩٩٦ في إطار مؤلفات يمسى حتى الكاملة ، التى أصدرها الهيئة العامة للكتاب بالقاهرة . وتضم كرام الصفحات خلف الاقتباسات إلى هذه الطبعة .

(٢) عهد القاريء تفصيل هذه الأراء أيضا في كتاب يمسى حتى «انتشودة للطباعة» ، ١٩٧٥ ، ص ٨٠ / ٧٩ .

بيروت ١٩٥٥) . وتكدر هذه لفافات حول ما سماه « مجلة الأدب » ويوفت
جيل الرواد من دسة الجدي والالتزام . ويقتض طه حسين مقالته « من
مشكلات أدبنا الحديث » (الجمهورية ١٩/١١/٥٢) يقول :

« الأدباء قللون ما في ذلك شك ، لا يكاد أحدهم يلقى صاحبه حتى يتحدث إليه
بما يجد في نفسه من هذا الإنشاق الذي كان علمها أول الأمر ، ثم أخذ يظهر
شيئا فشيئا حتى أصبح راضيا بكل الموضوع ، وانتهى بأصحابه إلى شيء من
الانشقاق ، كان العهد قد بعد به حيناً من الدهر ... » (خصام وتقد ،
ط ٢ ، ص ١٩٦) .

ولي معرض رده على الكتاب والنقاد الشبان يقول :

« فهم من يرى أن الأدب عندنا قد ضعف وهاجت لأنه قد تم قد بعد عليه
المهاد ، ولأن أصحابه الذين يتجونه يعيشون في مصور جديدة بالتياس إليهم
لم بالقربا ، وهي لا تلائم طبعهم ، فهم غريباء في هذه المصور ، قد طالت
عليهم أعمارهم ، وأن علم أن يترأ أنفسهم كبل أن يدركهم الموت ، فهاطلوا
أنفسهم بالضعف ، ويصدروا عن الإنتاج الذي لا تلائم البيئة الجديدة التي
لا تلتهم ولا القربا . ولا يقول هؤلاء الناس لأنفسهم إن هؤلاء الأدباء هم
الذين أتموا البيئة الجديدة حين أحسنوا ما أحسنوا في الأدب من تطور واسع
بعد المدى . فهم ليسوا غريباء عن هذه البيئة . . . ولما تطلعت أبور لطيفة في
هذه البلاد كما تطلعت في غيرها من كطفر الأرض . . . » (ص ٣٩) .
ولعل هذه النطور كلية لبيان هذا الجانب المهم من الحقلية التاريخية ،
التي نعت منه ألبا قصة ييس حتى « صبح الترم » .

(٩) حدث مع المؤلف يذكر فيه بعض رواد الأعمال عقب ظهور القصة .

حتى لحسب أن المواقف المتناقضة حين تبلغ أقصى مدى ، تبلغ القمة ،
تتمائق في ونام ، كأنها تلتصقت من عالم الأرض . . . » (أنشودة للبساطة ،
ص ١٥٣/١٥٤) . وحين يقول ييس حتى إنه لا يعرف شامراً آخر لحقق له
معه الانسجام الكامل مثل غالب ، ندرك على الأقل مدى الأبعاد الذاتية التي
تمسكها ثنائية صاحب الحان وترجده .

(٤) انظر « أنشودة للبساطة » ، ص ٣١ .

(٥) هذا هو مفهوم الفن عند الطاهر والازر وطه حسين وإبراهيم الحليم وعزيز أباظه
وغيرهم .

(٦) يقول ييس حتى في خطاب له (سبتمبر ١٩٣٩) إنه طرح من خلال مقالته عن
غالب تقنية الشاعر أو الكاتب « في إطار ميثاق يفي جمل ، يتجاوز نطق
الصوفية الضيق البدائي » .

ويأتي هذا الخطاب مؤيداً للتطبيع الجليل الذي تصادفه في نظرية ييس حتى
إلى الفن ، والذي يطبع الكثير من كتاباته .

(٧) انظر « أنشودة للبساطة » ، وبخاصة ص ١٥٢ .

(٨) يذكر ييس حتى هذه الحقلية التاريخية بوصفها مصدراً من مصادر الإبداع
القصبة « صبح الترم » (من سلسلة أسانيد مسجلة مع كتاب هذه
الدراسة) .

ليد أصداء هذا النطور واضحة من مقالات طه حسين التي نشرها على
١٩٥٤/٥٢ في جريدة والجمهورية (ولما بعد بحث عنوان « خصام وتقد »

الزمن الآخر: الحلم وانصهار الأساطير

شاكِر عبد الحميد

« كن حليماً إنك أكرمت أن تكون الأبد : فالحلم هو
وحده ، الأبدى . أما المطلق فلعلم وعلاء . الحلم
هو تلك الزمن الآخر الذي يختلف عن الزمن
الذي يجري وكأني ويتهنى » .

(ألفونس ، زمن الشعر)

إن الأساطير المتصهرة والأحلام المبتذلة والطقوس المضادة ، دورات الحياة والموت ومحاولات الخروج من الدورات
بالتفوق إلى الاكتمال ، صراع الوجود والمعلم ، النفي والإثبات ، الحضور والغياب ، الرغبة في التوافق والمجاورة
والتواصل والاتصال الأكمل ، كلها قد فرضت نفسها على شكل الأداء الفني في « الزمن الآخر » . إن شكل الأداء
الفني في هذه الرواية يتميز بتداخل مستويات النص واختلاطها ، وقلب المألوف ، والانقلابات السريعة المفاجئة
والمباغتة ، وكسر التسلسل وضرب الرتابة وتوهم الإيقاع ، وكلها خصائص عالم هذه الرواية أيضاً . وهي نص
مفتوح على الأنواع الأدبية والفنية الأخرى . كل ما سبق وغيره ، هو ما يعطي لهذا النص طابعه الخاص المتميز .

التاريخ والذاكرة الجمعية كثيراً في الفكر الأسطوري حيث يتداخل
الزمان ولا تطرح مشكلة صحة الأحداث أو صحتها^(١) . والأسطورة
ليست مجرد قصة خرافية ، إن لها أساساً في الحقيقة ؛ فهي تشير إلى
حقيقة معينة ، وإن كانت هذه الحقيقة ليست طبيعية ولا تاريخية ؛ إنما
حقيقة طقوسية^(٢) . فالأسطورة إذن ليست مرادفة للخيال
أو الكذب ، كما أنها ليست مقابلة للواقع ؛ فكما قرر برونر Bruner
فإن قوة الأسطورة تتمثل في أنها تتيح على الخط الفاصل بين الخيال
الجامع والحقيقة الواقعية^(٣) . فالأسطورة بالنسبة لاعتنيها واقع وحقيقة
لا ينطرق إليها الشك . وهي أيضاً اعتقاد جامعي تكونه تجربة الإنسان
مع الطبيعة والكون^(٤) . الأسطورة إذن عمل رمزي خيالي إنساني ؛
فهو نتاج للخيالة الإنسانية^(٥) ، تنبثق من موقف عدد لتؤسس شيئاً ؛
ولذلك فإن السؤال الجدير بالطرح ليس القائل « أمي حقيقة ؟ » بل
« ما المقصود منها ؟ » . « حين تصدى جوزيف كامبل J. Campbell
لتحديد وظائف الأسطورة فلهذا يؤكد الاختراع بأن للأسطورة أربع

انصهار الأساطير :

الأسطورة تشير دائماً كما يقول كلود ليفي شتراوس إلى وقائع يؤمّن
بأنها حدثت منذ زمن بعيد ، ولكن ما يعطى الأسطورة قيمتها
الإجرائية هو أن النمط الخاص الذي تصفه يكون غير ذي زمن محدد ؛
إنها تفسر الحاضر والماضي وكذلك المستقبل^(٦) . ويعرف روز
الأسطورة بأنها محاولة متحصرة وخيالية ، تفسر الظواهر الحقيقية أو
الافتراضية ، التي تثير لفضول واضع الأسطورة ، أو هي مسمى للبرغ
الإحساس بالإشباع بإزالة الحيرة الغلظة في مواجهة أمثال تلك
الظواهر^(٧) . ويجوهر الأسطورة بكمين في تلك اللغة « السرية » ؛ أي
ذلك التصور الخاص للوجود^(٨) . وعلاقة الأسطورة بالتاريخ علاقة
وثيقة ، لأن كل أسطورة كما يؤكد ليفي شتراوس تروي تاريخ^(٩) .
كذلك يحاول بعض الباحثين في علم الأساطير توضيح علاقة التاريخ
بالأسطورة من خلال القول بأن الأسطورة هي التاريخ الذي
لا تصدقه ، وأن التاريخ هو الأسطورة التي تصدقه^(١٠) . ويتخط

وظائف أساسية هي :

١ - التوفيق ، أو حل الصراع بين الوعى والشروط السابقة على وجوده الخاص ، بخاصة التعلق منها بالوعى الفيزيائية والفكرية والمخاوف والانفعالات وعمليات الشعور بالذنب والأسف التى يعاينها الإنسان بكثرة فى الحياة .

٢ - تشكيل صورة للعالم وميادنها ، صورة كونية ، من خلالها ودخل نطاقها تنظم الأشياء المتعلقة بالزمن والحياة كلها .

٣ - التصديق على نظم اجتماعي معين والمحافظة عليه ؛ إنها تؤكد السلطة العالية لرموز المجتمع الأخلاقية بوصفها توكيدات تقع فيها وراء النقد ، أو التصحيح الدلائل .

٤ - الوظيفة الأولى للأسطورة هي وظيفة سحرية أو ميتافيزيقية ، والثانية توصف بأنها كونية ، والثالثة اجتماعية . أما الوظيفة الرابعة ، والتي تكمن جلورها فى الأنواع السابقة ، فهي الوظيفة السيكلوجية للأسطورة ؛ أى كيفية تشكيل الأفراد وتركيبهم الخاص من حيث المثل والأهداف الخاصة التى يحملونها منذ الطفولة حتى الموت ، وخلال مجرى الحياة^(١) . ويعتقد كابلر أن الأنظمة الكونية والاجتماعية قد تغيرت كثيرا عبر التاريخ ، أما الجوانب السيكلوجية فيعتقد أن لها بعض الجذور البيولوجية المتأصلة للمورثة المنتشرة منذ آلاف السنين ؛ وفى هذه النقطة يصبح كابلر شديد العصبلة بالفكر كلور جوستاف يولنج ، بخاصة ما يتصل منها بالاشعور الجمعى والأنماط الأولية .

الأقوال السابقة وغيرها تؤكد أن الأسطورة تشير إلى وقائع قد حدثت فى الماضى لكنها ما زالت مستمرة فى الحاضر ، وأنها يمكن أن تستمر فى المستقبل . وهذه الوقائع تقع فى المنطقة الواقعة بين الحيز والواقع ، بين الحلم والحقيقة ؛ وأن هذه الوقائع ذات طبيعة نفسية ، وأنها بالنسبة لمحتوياتها حقيقة والواقع لا يطرق إليها الشك ، وأن من وظائفها الأساسية المحافظة على وضع قائم ، أو الإيحاء بحقيقته أو واقعته ؛ وكذلك حل الصراعات والمشكلات ، وإيجاد نسق خاص لتفسير الكون والحياة . والطريقة التى ينشط بها هذا العقل الأسطوري تنقسم غالبا إلى كائنية ؛ فالنظريات الكائنية هى جوهر هذا العقل كما يقول شراوس ، أما النظريات العلمية التحليلية التحليلية اللدنية ، فغالبا ما تكون بعيدة من متناول هذا العقل ، وليست بذات شأن يذكر بالنسبة له^(٢) .

والآن كيف صاغ ادوارد إغراط أسطورة الخاصة ؟ ابتداءً ، نحن لا نلحظ بين الأسطورة كمنهج أفرد العقل البدائى ، أو فى مجتمعات ما قبل الكتابة ، وفقا لتحديدات شراوس ، والعمل الإبداعي الذى يتسلمه الأسطورة ، ويستعين أصحابها ، ويستفيد من حركتها وفوائدها فى تطوير أشكال أدبية شديدة لخصوبة التراث . ولكن ثمة مناطق مشتركة بين المنتج الأسطوري فى مجتمعات ما قبل الكتابة ، والمنتج الإبداعي الذى يستلهم طبيعة الأسطورة وشكلها الخاص . ولعل أهم المناطق المشتركة هذه : (١) التشاكيد على معتقدات معينة ؛ عقائد معينة يتسمك بها البدائى ، وتتمسك بها شخصيات العمل الأدبي . إن ما يمكن كتابتها أيضا ؛ كذلك (٢) التشاكيد على تداول الحفود وامتزاجها بين الواقع والحلم ؛ بل على علم وجود هذه الحدود على الأخلاق ؛ كذلك (٣) طبيعة اللغة الخاصة ، اللغة

السحرية ، اللغة الرثية ، اللغة التى تقع فى مستوى يكمن وراء مستويات اللغة العادية . هذا مع التشاكيد أيضا ، وفى الوقت نفسه ، على أن مادة الأسطورة لا تكمن أساسا فى أسلوبها أو موسيقاها الأصلية أو تركيبها الخاص ، ولكن فى القصة التى تُحكى لنا من خلالها^(٣) . ولعل هذا أيضا أحد مظاهر الاختلاف الرئيسية ومصادره بين الأسطورة والعمل الأدبي الأسطوري ؛ ذلك الذى يعطى امتصاصا خاصا وكبيرا لعملية التكوين اللغوى وصياغة المكتوبات ، فى حين لا تكون اللغة هى الأساس فى الأسطورة بل الحكاية .

ومن الجوانب الأخرى ذات الاعتماد المشترك بين الأسطورة والمنتج الأدبي الأسطوري التشاكيد على حركة الوعى الجمعى وتأثيره . وهذه النقطة ذات اتصال وثيق بمسألة الحقيقة التى سبق الإشارة إليها . وأخيرا اتساع أفق الزمن ودرجته المرجعية ، حيث يكون الزمن فى الأسطورة - وكذلك المنتج الأدبي الأسطوري - شديدا الانتماع ، ومنظوره الخاص بلا حدود ؛ لا ماضى ولا حاضر ولا مستقبل ، واحد متصل ؛ زمان يقع فيها وراء الزمان الكرونولوجى الحقيقى . ومن خلال هذه النقاط وغيرها ، ومن خلال الفهم العميق لها والتعامل الأعمق معها ، اكتسبت رواية " الزمن الآخر " أهميتها الكبيرة وخصوبتها للتفسير . ويمكننا أن نلخص داخل أفق هذه الرواية تقاعلا خصبا بين نسقين من الأساطير - على الأقل - لا انفصام بينهما :

- ١ - النسق (التثير) للمستثنى .
 - ٢ - النسق (استجابة) المتصور - (المستجلب) .
- وهما مما يختلفان النسق اللغوى .

النسق اللغوى هو النسق المستثنى من الأساطير القديمة ؛ فالرواية منجم زاهر مزدحم بأساطير الحبس والباء والتجند فى مصر القديمة بصفة خاصة ، ثم أساطير بلاد ما بين النهرين ؛ والأساطير الهندية والشرقية القديمة ، وأساطير الإغريق والرومان ، وغير ذلك من الأساطير والديانات وحكايات القدمين بصفة عامة .

أما النسق - الاستجابة ، فهو ذلك النسق الأسطوري الخاص الذى يشتمل على جماع معتقدات وأعلام وأفكار والقصصات وشعارات ومقاصد وطموحات وصراعات وإسهامات وإسهامات ونخبيلات وتجهيزات وشطحات ومخائيل ؛ بطل الرواية ، إذ يقدم عقيدته الخاصة تجاه الكون والحياة ؛ عقيدته الخاصة التى تتصل أكثر بما يراه جوهرها وحقيقتها أكثر من غيره فى الحياة ؛ بما يراه ضروريا وواجبا ومطلوبا ولا مندوحة عنه . وفى حين يترك النسق اللغوى المستثنى المستحضر للمسترجع المشكك ، وتلك النسق التصورى البديع المخلوق المبتكر يتكون النسق الخاص الثالث الذى يسمى بالنسق الجمعى ، أو النسق البويع الذى هو نسق هذا العمل الروائى المتميز . ففى حين المستثنى والخاص ، المسترجع بطريقة خاصة والتجربة الحياتية الخاصة ؛ فى حين زمن الحكاية وزمن الكتابة - إذا استخدمنا مصطلحات توفروف - ومن خلالها - معاً - يتكون هذا النسق الأسطوري الخاص من الكتابة . هذا مع التشاكيد على أن هذا الفصل بين النسقين هو فصل تصفى من أجل الدراسة فقط لا غير ؛ فالخود بينهما ليست ببله الباطلة ، بل إنها غير موجودة بهذا الحجم ، وربما لا تكون موجودة على الإطلاق . كما أن النسق اللغوى قد يكون نسقا استجابيا فى بعض الظروف بل فى أغلب الظروف ، بمعنى أن استجابة ميخائيل للحياة

ويوسجس الشرقية التي تَسْتَقِي إِلَيْكَ العبادَة ، مرة بعد مرة ، طول الليل والنهار ، من المشرق إلى المغرب ، ومن مغرب الشمس إلى تَطْفُر الفجر الندي . لكن الليل ساحك ، تقودني موابك السفن المرح تحت أنوار الشموخ وتداول الزيت ومشاغل الحب كل طرفان الليل ، مع صباغيات الترائيم ، جسديك يطوى في هريبات أهدأنا (ص ١٨٨) .

إن المشهد يشير بشكل واضح إلى الرموز والأحاطات المصرية القديمة لليلة في القطة المقدسة وست والشبان آبيب ، وإلى ليزيس التي تم توحيدها في حالات كثيرة مع القطة المقدسة . ليزيس هي أم حور أو حورس الصقر عين الفجر المتلق المخلص المنتظر ، وهي سوسنة مصر الزينة اللؤلؤ زهرة الضوء . وهي مسخت اللبوة الشرسة للندفة عن عربها وصغارها بل وزوجها أيضا ، وهي حصور المرأة البقرة المقدسة وهي ليزيس المرحومة مع ليزيس محروسة حورس وفرعون رباحية الحب^(١١٣) . لكن الشيء الأكثر أهمية هو استشارة هذه الرموز والأحاطات والظفر من داخل خبيرة ميخائيل الخاصة ، استلزاما بحيث تصبح رموزها الخاصة وحقيقته ، وتصير رامة هي ليزيس وتصير كل رموز الأسطورة القديمة هي رموز حياته الحاضرة . وتتداخل الأزمنة القديمة والحديثة في زمن واحد بلا مراحل أو حدود في عقل ميخائيل ، كذلك تتداخل الأماكن القديمة وما كان يحدث فيها مع القاهرة الحديثة ، وما يحدث فيها في مكان واحد بلا مراحل أو حدود ، الحبيب الحبيب هو نفس الحبيب ، والإهدار الإهدار هو نفس الإهدار ، والرموز الحادثة هي نفس الرموز ، إن رامة بالنسبة لميخائيل ما زالت هي كما كان بتانيا في « رامة والتنين » : ما زالت أنافك رامة ... أنا ... ما نللا ... امرأ ... ميخايل ... مغار ... كيمي ... ماتي ... يا مانت الزروم ... يا مومت زوجة آمون ... يا ممت مرأى ... كراسى ... مرهم المغلوة بالنمعة ... جعير المغلوة يطرر فمها البلول بلان والرحمة ... رحما للمهم إلى المني والمحكوم عليه بمسار الموت وبمهاج الاحتدام ... يالم الصغر أم الصير ... أم الياسية اللحية المهززة على ليليا ... رامة^(١١٤) .

إن رامة في « الزمن الآخر » ما زالت ، حتى لم ترد هذه الأساه بشكل حرق ، هي الأنيا (المرأة داخل الرجل عند يونج) ، وهي للندلا (الدائرة رمز الاكتمال في ديانات الهند والصين القديمة) ، وهي المرأة اللينة الغفيرة الحليلة الأجيال الجوهرة اللؤلؤ الكرامة كان الحدود والاستكانة والامتلاء بلحية ، وهي مانت إلهة العندل والصلق والحليقة في مصر القديمة ، وهي جعيرا أو برسيفوني مَنَكه مغليس ربة البقول والفاكهة والبَزر والحصد بل الزراعة بعامه ، الباحثة عن ابنتها في حاديس العالم السفلي في الأساطير اليونانية والرومانية القديمة^(١١٥) . رامة هي أيضا أم حورس أم الصقر ليزيس ، هي أيضا الأمازونة ، المرأة المحاربة في الأسطورة اليونانية ، هي نانا إلهة القمر في مدينة أوبو في الأساطير الكلدانية ، وهي عَشرى عند طر- في الجزيرة العربية قبل الإسلام^(١١٦) ، التي هي عَشرى عند البابليين ، إلهة الربيع والحبيب في حبيبة مردوخ ، أو بل إله الأرض والإنسان في بابل ، وتجمعة الصباح في حصور حوراني ، أنشرويت عند الإغريق ، عشتار التي عشتار أنونيس^(١١٧) (يمل في فطرك في الصدف الذي أريدته برسيون ، بطة أسطورة البابليين رمز الحبيب والحب والجمال ، أم الإله وأم بني

حالاته الخاصة ؛ رؤه الخاصة ؛ همومه وإحباطاته الخاصة ، قد تكون هي اللير الذي يبه استجابة ما أسطورة كاملة في أصماته ، وأعتقد أن هذا هو الأمر الأرب إلى اللغة في الرواية ؛ فالأزمنة والأحلام والطموحات والإحباطات تصعل بوصفها هيرات ومنهيات لمخزون ضيق من الأساطير يضيح به قلب ميخائيل وينير عقله وتصلع إليه روحه . ومن ثم فأعتقد أن التفسير أو التصنيف الأفضل - أو البديل - للامعة العمل هو تصنيفها إلى مادة تراثية أسطورية مستعملة (مستوى (الذاكرة) ، ومادة تراثية أسطورية معيشة (مستوى القطة) ، ثم - وبشكل خاص - مادة إبداعية تصورية حليمية (مستوى الخيال البصري الإبداعي) ؛ أي أن تكونت الأساسية لرواية « الزمن الآخر » بشكل عام هي :

١ - ذاكرة جمية أسطورية + ٢ ذاكرة فرجية خاصة + عقيدة خاصة + ٣ (أحلام + خيال بصري إبداعي) = إبداع الرواية .

الذاكرة الجمعية الأسطورية (أبق الفكر البشري) :

في مشاهد كثيرة في « الزمن الآخر » تكون « رامة » ، هذه الأنيا الحائلة ، الوسيط اللير الموضح لفتح الأساطير ، الأسطورة المركزية التي تنصهر في عقل ميخائيل ووجدانه ، وللخلل لأسطورة ليزيس وأنونيس التي يمجها بها - كاساطير مساعدة - عدد من أساطير الحصوصة ورموزها في العالم القديم .

وفي الرواية تحصر بشكل جالام الأساطير الشمسية والأساطير القمرية في العالم القديم . لكن الأساطير القمرية تكون لها السيادة ؛ رامة هي رمز للفجر المشرق الظلام ، وهي عين حورس التي فقدتها في صراعه مع ست ، ثم أهدأها إليه الإله ثيوت بعد انتصاره ، وهي كذلك عين ميخائيل التي ينظر من خلالها ، ويرى عبرها ذاته والعالم والكون ، وهي باست أو باسيت ، القطة المقدسة في مصر السفلى ، القطة البرية المدجنة التي أصحب بها المصريون لقربها ونشاطها وشرافتها ، وارتبطت برع ، وقيل إنها كانت تدافع عنه ضد آبيب (التنين أو الثعبان الشهير في الأساطير المصرية)^(١١٨) . رامة هي حصور أيضا ، أهم الإلهات المصرية ، تلك التي تنص في ذاتها شخصية كثير من الإلهات الأخرى ، فهي إلهة السياه ، وهي مسخت اللبوة ، ثم هي تمتزج أيضا وليزيس امتزاجا شديدا^(١١٩) . في مشهد جلمع للأسطورة القديمة وظفر من الأحاطات بما يستحق ميخائيل المساهمات والأسطورة ليزيس ، بل يدخل هو أيضا في أصمات هذه الأسطورة ؛ « ست » ، قضي الإلهة التي تعالين بتسك إلى تيرانا الحقن ، مرة بعد مرة ، تلعلمن بالتسك والنمومة ، وتلوحين بالتعويل الحولة المعركة والمضايك المعيشة ، فصح شهوك يقتل الثنائين والثنائيين ، ينتدع وإمراته ، دح أبوك ، أبك ، رجلك ، زوجك وشقيق الذي تعترين ، تلعلمن عه ثلويات الثنائين آبيب الضعير الحراشيف ، يا أم حور أم الصغر ، يا سوسنة تحمين الأرضين ، لك التي تستعين القمر المغرر - على جلد السياه في قلى ، أنت رأس مسخت اللبوة التي تقضي بالندف على حقن ، تصيبين بالإصباح المهلور على رمل القاهرة ، على سيف بعي عني بل غير موجود ، تلعلمن إليك وجه حصور وترقصين حولي في آخر العمر ، يوسجس البهجة التي لا توصف لئلا ما كنت لفته صحراني طرذا هي ترف سوتقة بأفاننا الشجرة الرواقية الآلهة ، يا إلهة

الجائزة هي نعم ، والشكل الأسطوري الخاص هو شكل بين الشاربيوم أو الكاربيوم ، تلك المخلوقات القلمية التي وصفها حزقيال وأشعيا وداود ويوحنا . « أشعيا التي رأى مجدهم ونطق بكرامتهم ، وحزقيال التي نطق بكرامتهم ، وداود العظيم في الأنبياء ، أب الأنبياء ، أب المسيح بالجسد ، رأى كرامة هؤلاء الروحانيين ونطق بمجدهم نقلا في إليزود « ملأها السموات ونزل وضباب تحت رجليه ، وركب على كروب وطار وهبط على أجنحة الريح »^(٢٥) .

يقول ميخائيل في « الزمن الآخر » : « وصلت على عرش سابقين المبعين الذي تحيط به الثيران والشاربيوم ، وانفتحت في فواصل الجوفتان للفتكتان بالفتن ، وسقطت فلم يبق أحدهما الظاربيوم ، انتقلوا جميعا بأجنحتهم الحقة أسام سطوة الملاك الشريفة » (ص ٦٨) . وفي « أشعيا » ثلث دانيال الثيران مرتبطا بالصاربيوم : « طار إلى واحد من الصاربيوم ، ويده جرة . ولا عست الجيرة لم أشعيا ، جاءته الكلمات للمزية التالية و انتزع إليك ، وتكر من عظيمك »^(٢٦) . وفي « الزمن الآخر » : « وكان يراد على الجبل ، عن كتب جدا ، أساريه ناصعة تحت عينيه الغافرتين يلب نازلا من صخرة إلى صخرة وقلمه في يده ، وبعان قرباته المرفوض ما زال يصعد من شقوق الشرايات والخلوات ، فلم على يديه ، سرب الشاربيوم والصاربيوم يرفرف كأنه يطرده بحطاب جارح مصمم ، وهو يرمي لأمانة كالسهم ، وكانت سوابله بانه ، لا عداه من أجسدهم للمساء المدورة الخنثاء قوية ، يتوهم من الشهوة تحت وطأه حتى الأجنحة ، أبعثت تحت هيمنة الأجنحة كل حركات أجسدهم ، صرخت اللبسوك البهجة لتلصق كالتياب بالأبداء الملهولة وسفوح الطيور » (ص ٦٩) . فمن خلال هذه الأبداء المختلطة من ذاكرة تراثية وذاكرة شخصية ، من ذاكرة الماضي وذاكرة الحاضر التي هي ذاكرة الزرئية ، تأتي أسراب الشاربيوم والصاربيوم التي هي في الرواية مرتبطة في أغلب الأحيان بالإحباط والرفض والفشل والسطور والمخاللات ، هذه الكائنات الأسطورية هي المائلة للأسد رمز الحيوان الكامل في أشور القديمة ، وهي حيوانات الزرئية لدى حزقيال وأشعيا ويوحنا ، وقد أرتبطت منذ عهد أيام الكتابة الأولى ، بالثعالب التي يظهر فيها المسيح في كل من الأناجيل الأربعة . وتقيم هذه الحيوانات في لغس الأقداس ولكن واحد من الكاربيوم وجه إنسان وتستخدم أجنحتها للمباداة ، لكل كروب الأوجه الأربعة مما على التوالى : وجه إنسان ، علامة على القطة : ووجه أسد ، رمزا إلى المهابة والقدر : ووجه ثور ، كتابة من الحجلة يصير واحتمال : ووجه نسر ، رمزا إلى السرعة في تفتيد القضاء والتبشير الحاد من بعد . وهي ذو طيات الحليقة الأربعة : علكة البشر ، وعلكة الحورس ، وعلكة قطمان الحورس ، وعلكة الطيور^(٢٧) . إن الشاربيوم والصاربيوم في المعهدة المسيحية هي كانت ذات نواتية غير متطورة وغير جسدانية تحمل عرش الرب ، لكنها في الرواية تتميز عن حل ميخائيل حين يسطح .

وقد أرتبطت هذه الكائنات في تفسيرات بعض الباحثين بأل الحور- السفنكس- للكون من وجه عذراء ويوجد أسد جنح ، وقد عده يونس غيلا شكليا مشابها لنط الأم الأولى أو الأم المفردة

البشر ، التي تطورت من صفات أرضية إلى صفات سماوية حتى صارت الأزهره عبد الإزريق . رامة هي كل تلك ، وهي أيضا الثورس والبعجة والحمامة والبقرة والشجرة للتمسدة حصور أفة الساء : البقرة التي أوصفت حورس بقرطيط اسمه بأسمها ومن ثم أصبحت رمزا للأموعة الخالدة ، وهي عابدة القمر القديمة ، تلك المعادة الخاصة عند بدأت الآلة الثلاث يبدل أنفسهم للبشر ، وقد استفاض جيمس فريزير في تتبع طقوسها . « رامة » اسم عبري يعني المرتفعة أو السامية أو العظيمة ، وهي أيضا اسم لقرية صغيرة يحددها بأنها « رام الله » الآن . ويتصلحت أوربا عن « صوت سمع في الرامة ، نوح ويكاه م » ، راحيل تيكى على أولادها وتبلى أن تنزى من أولادها لأهم ليسوا عرجويين^(٢٨) . بل إن اسم رامة هو اسم لأكثر من قرية وأكثر من مدينة ، وإن كان يلب على كل هذه المدن والقرى أن تكون في مكان مرتفع بشكل واضح من مستوى الأرض ، وتبلغ هذه الأماكن حوالي ستة أمكان في العهد القديم^(٢٩) . « رامة » أيضا اسم بالعبرية مشتق من فعل رام الشيء أي طله أوراده ، وهي في الزمن الآخر : « أمازودة القارة الغربية ، قبيلة المحارب في خصم طواحين الهواء ، يدره القديمة التي لا تصد شيئا . فرسية الإطعام الجسدي يرة وأولية ، تعود ، وتعود طاعة من كل لولة . ليست من هذه الأيام . تتجاوز كل الأيام » (ص ٦٩) . رامة لا تجاوز الأيام والأزمنة فقط ، بل تجاوز الزمان والأمكنة أيضا : فالأمازونات المحاربات الإفرسيات القديمة يبدثن الآن في رامة في مصر ، و دولينيا ، حبيبة دون كيشوت في رامة سرفانتس في إسبانيا منذ عدة قرون ، هي نفسها حبيبة ميخائيل الطامرة الخالدة . رامة هي رامة كيمي و الاسم القديم لمر ، الأرض السوداء التي كانت صانعة بالظلم وأمازة بالمرقة وتنتقل بالتمسة والحر والحب . وتوصف رامة في الرواية كثيرا بأنها الحمامة ، إشارة إلى الطائر الذي تحولت إليه إيزيس أثناء بحثها عن أوزيريس ، تلك التي اقتربت من سيدها المتوفى ثم احتضنته وأسلت عليه برشها فيسا وبحثناهما نسيا^(٣٠) . وفي ميرابليس السورية كانت الحمامة تقدم لأفرويت حبيبة أوزيريس (أوبشتار) ، وكان يجرم على الناس لمسها^(٣١) . وتوصف أيضا بأنها « الثورس الجارحة الجمرجة ذات الجناحين الكبيرين تطير إلى داخل حرفه اللطلة على الصحراء وتقتض عليه ضارعة ، قلعة من البحر الميدي » (ص ١٩٩) ، « وتوصف كذلك بأنها « البعجة القعريه المستعيرة البطن البيضاء إيزيس القاتحة لها بقرة القمر القديمة » (ص ١٧٤) . إن رامة توصف دائما بأوصاف الطيور بخاصة ما يتعلق منها بالجناسين . ففي الفقرة الأولى من الرواية : « كانت رامة تلق بالحب ، في الحلة المفسخر من تفسرة ، قلعة يبحسجين كبيرين سطوين إلى جبالها ، تنظر إليه بأجسامه خفيفة من الضباب والمودة ، والفره من خلف وجهها يحمل وجنتها تسطعان يوجه فاهم » (ص ٧) . لكن خصائص الطيور ليست هي كل رامة بل أحد جوانبها فقط : رامة ، توصف في الرواية كثيرا بأوصاف الطيور ورموزها (بخاصة طيور الثورس والبعجة والحمام) ، وبخصائص الحيوانات ورموزها (خاصة البقرة - البؤة - القطة) ، وبخصائص الإنسان ورموزه (أهم أسامة أسرة خاصة جامعة متفجرة) ، حل يذكرونا ذلك الفهم بين هذه الخصائص بشي ؟ هل تعود بنا إلى شكل أسطوري خاص به ؟ الإجابة

في هذا المشهد تبرز الحفلة والحالة المضادة، التحقق والفسوق، الامتلاء والفرار، الامتلاك والخواء، الحلم وفشل الحلم، البقاء يقتل التنبؤ ثم العتاق بوصفه رمزاً للاستحالة، القرع الرقراق الشاقق الذي يضع بلوسيفي الكونية ثم أضغاث الأحلام المكتشفة، الورد المهروس الأحمر، شقائق النعمان، جروح الحبيب، حصاة أدونيس التي توحى بالتجدد والانبعاث والظهور مرة أخرى، الذي يصبح في جملة ميخائيل مثلاً في تجدد أنياب التين المنزوعة مرة أخرى في دورة أبدية دائمة تدور رحاها بين الممكن والمستحيل، وحبنا بشكل حد إلى أسطورة كاهنوس الذي نزع أنياب التين ثم رضعها بإرشاد أليسا فيرزي في الحال رجال مسلمون تطلعون فيها بينهم حتى قتلوا جميعاً ما عدا خمسة منهم ساعدوا كاهنوس في بناء كاداميا Cadamia قلعة طيبة الحصينة المحيطة^(٣٢). وقد كان فرويد ينظر إلى التين في الأساطير القديمة على أنه يرمز للاب إلى نطق تصوره لعقيدة أوديب^(٣٣)، فهل يمكن عد محاولة ميخائيل الدائمة لفصل التين (الآب) هي عوالة دائمة أيضاً لامتلاك رامة (الأم) والامتلاء بها وحده، وهل يمكن عد التفرق الجاني الدائم الحاضر أبداً للتين أمام ميخائيل تعبيراً عن ذلك الحبيب السرياني^(٣٤) والتنانيسوس^(٣٥) الذي يمنعه دالياً أن يبرمه من خلال دورة الأحلام والتصويرات والروى والذكريات والتضليلات الحاضرة دائماً ؟ يقول ميخائيل : « الرأس الفخوري الذي يقر أشعاه الأرض باندفاعه الجليحوس ويحنا لا حد له ، يغشى بشار الألفه ، قرع حوله تسع رامات من في دورة تشرب إلى ذروة التصويع اللآلاء ، ميونيزيس ميرس مشراس الشمس القليل بروج أورفي ، آتب اليه في طوفان ، هر استعالة الإبر الصيلة في سراييم كرم الشفافة ، فأصل ، كآب أجده يقوم حرساً لا تقضم عينه حل بوابة التين الشاطة بشارشفه وبذله الذي ضربته قاتله ، ويعلق كاتسر بين عقائد الجمجم المشطرة حلمهاها الداكنة تنز بالمتعة ، ويرقص مع البجعة القمرية المستفيرة البطن البيضاء إيزيس الفاتحة لها ، بقرة القمر القديمة » (ص ١٧٤) .

دورة حياة ميخائيل بين الحياة والموت ، واليولاد والاختفاء ، والتجمل والحفاه ، تظهرها الأساطير التي يستدعيها مثله في أساطير إيزيس وأوديس ، ضباب أوديس إلى العالم الخفي ، السلام الأرضي ، عالم الظلام ، ونعاب أوديس إلى العالم الأرضي وميوس إلى العالم السفلي بحثاً عن حبيته وزوجته ، إيزيس وإيديس ، واختفاء ديونيسوس وظهوره مرة أخرى وهو إله الخمر وانصباص الطبيعة مثله في الكرم ، الإله الحاصل يربط الفناء وخراس الجمل والفروديت وبتجربا وأرباعل حبيته الخفالة ، نزل أيضا إلى العالم السفلي يبحث عن أمه ، ويصيد في بلاد الإغريق وفي مصر وسوريا والمند وإن اختلفت تسميته ، كذلك رحلة لومجنون الخاصة التي قادته فيها البجعة إلى حبيته إيزا ، تلك البجعة « الموثقة » الخاصة ، الحيوان المساعد ، العين الحارسة ليخائيل ، التي توجد في أسطورة لومجنون وفي غيرها من الأساطير الخاصة ببلاد البطل التي اعتم أرواك بتجليها^(٣٦) . ميخائيل أيضا دخل إلى قديم أنداس وإتاهار عليه للمبد وعرف كثيراً من الأسرار ؟ يونس أويونان دخل إلى بطن الحوت حيث عرف كما يقول بارسولس كنز الأسرار . ينتزع ذلك الماضي البعيد الألق بمضى ميخائيل قريب الألق نسياً ، فقولته في كرم الشفافة وغيظ

أو المفترسة ، الأم الجانية في مقابل الأم الحنون ؛ وهي الصورة الكلية للنمط الأول للألم . وتدل هذه النظرة لديه على أنه برغم أن للره يرغب أو يحتاج إلى الدخول إلى اللاشعور من أجل أن يحل صراعاته الداخلية ، فإنه يكون في الوقت نفسه عائقاً عما قد يواجهه هناك من أهوال ، وبهرا ، ملكة البهائم التي كانت في الأصل ربة القمر ، زوجة زيوس وأخته ، هي التي أرسلت الفسكنس إلى طية (وطية) كانت مدينة غريمتها سميل ابنه كاهنوس مؤسس طية) ، وقد كان أبوالهول أحد الروحوش الذين أنجبهم إينخيدنا Echidna ، تلك الأني الروحوش المخلطة التي نصفها الأصل نصف فتاة جميلة ونصفها الأسفل حية متوحشة . ويلعب يوفغ على أن هذا التركيب المزوج يتفق مع النمط الأول للألم ، فأصل يوجد الجزء الإنسان الجليل الجذاب ، وأسفل يوجد الجانب الحيواني المربى ، الذي يتحول إلى حيوان خيف من خلال عملية زنا بالحدوم . وإينخيدنا هي أم الكلب – الأم الأرض ، جيا التي تترك مع تارتاروس التمثيل الشخصي للعالم الأرضي . وهي الأم الخاصة بكل الآلام ومظاهر الرب : خمرا وسلا والتين وبيرويس وأسند نهما في اليونان والتسر الذي اخترس كبد وبيرويس ، وهي كذلك التي منحت الحياة لعدد آخر من التناين ، وأحد أبنائها كان أورثوس الكلب الخاص بالروحس جيرون الذي ضيحه هرقال بواسطة هذا الكلب ؛ ومن خلال عملية زنا بالحدوم أنجبت إينخيدنا أبا الهول^(٣٧) .

برغم كل ما سبق يُعتقد أن هناك صلة ما بين الشارويوس والشارويوس والتصوير الخاص بشكل أبي الهول من ناحية ، وفكرة الأم الخفالة التي يخرج منها البشر كما هي عنها الكاتيب في الرواية بشكلها عدة لكنها واحدة من ناحية أخرى . لكن تصور الشارويوس الذي يضم في جسده واحد الإنسان والحيوان البري المتوحش (البقرة والأسد) ، والحيوان البني (البقرة) ، والحيوان الذي كان متوحشا وصار مستأنسا (الطة) ، ثم الطائر المخلق (التسر – ريق الشمس – الصقر – حورس) يبدو أكثر اقترابا من طيبة رامة في الرواية ، التي هي الأم والحبيبة ، البقرة القديمة للترعشة ، المستأنسة والبرية ، المقيدة والمفردة أبدا ، التي تمثل فعل الطيران في البعد والغرب ، الحضور والغياب ، الوداعة والتوحش . هذا التصور السابق يرتبط بطريقة أو بأخرى بذلك الكائن الأسطوري الخاص الذي يسمي على أنفاس الأحداث في « رامة والتين ويونك » وفي الزمن الأخير : التين ، المخلق ، التمثيل ، البشر ، طبيعة الإنسان وطبيعة الحياة المزوجة التي أفرزت تينا شرياً أوتينا غيراً ، كما عبرت عنها رامة في أحد مشاهد الرواية^(٣٨) ، التين الذي يطن ميخائيل دائما أنه قتله لكنه يبرمه من جديد : « وقد قتلتا التين مما بأليسا العارية الخشيلة إلى متقل لا يتعصم ، فرقة أجنحة المعتاة تنزل من السماء ينغم من البجعة ، وروستا تفورس في السوسن الطاق على صفحة مياه الأردن منتبهة الرقرة ، مؤنجا مصاعدا الإيقاع مع القرع حتى تضرب مما قام ميا وضامة شاحسة الأفق ، بين أكام شاحقة من أضغاث دور الورد الأحمر الطرق المهروس تتهاوى بفضها على بعضي .

« سأعرف أن أسنان التين المنزوعة سوف تبتني من جنبد بالق تين ، وأن الترة التي تصطب بالحرارة ما زالت مطوية في أسعافها الخضراء الكثيفة الغضارة ، بجملة التال » (ص ٧٥) .

الجمال ، أو شفت ه تلويخ ه تراثه ووطنه وعمله الميمر — بالصورة التي رأها هو ، وللمكث متجنزا في وقت واحد في شكل هذا الكم الكبير من الرموز . كان تاريخ التراث والوطن والعالم ميمرا ، ومكثا في جزئياته الصغيرة لا يكاد يربطها رابط في ذهن ميخائيل ، حتى لم يكن يحس بوجوده القرصي الخاص ، إلى أن نافت إمامة باسمه في ميدان التحرير ، وأحسن في تلك اللحظة أن اسمه قد نودي للمرة الأولى في الحياة « بالذلة المناسبة » ، فبدأ هذا الشفت المتأثر المكثف ، يلثم ويضد شكلا ويكتسب معنى متكاملا ^(٩١) . إن إمامة لا تلف في الرواية كوجه مقابل لميخائيل هو ضد له أو تقريظ لتصويراته ، فهي هو وهو هي ، هي مرة يرفضها يدير من خلالها بشكل رمزي عن معتقداته عن الكون والحياة والذات والإنسان .

الأسطورة الخاصة — العقيدة الخاصة (أفق التذكر القرصي)

ليس هناك أي انفصال بين معتقدات ميخائيل الخاصة والأساطير التي يستند إليها ، فأسطورة الخاصة مشتقة من الطقوس التي يؤديها والطقوس التي يحاول الربح منها ، ومتشكلة من عقيدته الخاصة التي يبنيها في كل موقف وكل سلوك ، عقيدة ميخائيل المنتشرة في نسائاته الدالمة من معنى العذلة والحب والحريه . يقول ميخائيل : « هذا البصر يحمل بك ، كما يحمل بصراحة وديمية وكاملة الفراسة ، لا شمس فيها ولا نهاية لأفقسا . . . تصطبب بي وتقبل ، الأيام والشهور والسنوات ، ولا شيء يتغير ، الحب مصون ، يزداد سطوحا ، ويتقد بلا غفوت ولا انطفاء ، أنت لا تسمعين خدمة هذه الآثار ، لا يهلك اضطراب لمخائيلها الخطيرة الملازمة للأنسان ، صوبيا ، بلا انقطاع ، تعزف به كل الأوتار ، وعلا على كل طريق ، صوبيا ، صوبك ، صوب ، كشيء أنطق باسمك ؟ كيف يمكن أن أنطق باسمك ؟ بكل الأصوات ، من العواء المروجع في الأحشاء الحيوانية إلى الحبس اللويع ، من حشرية القلب المختنق إلى التجوي المختطرة بلم شغل ، من الصرخة التي تنض عليها إلى النداء يأسه الرقيق ، كل الأصوات ، شوي متحم مكتوم مره ، حادثة خفيفة الجبل ، مزدحة يتوح من الجمر المظلم المطور ، أنضم على الجمر قبضتي فلا تفنكك وتبضي عليه رماد أبيض كفيف ساكن العطبات ، (ص ٤٥) .

ويقول : « لقدت إليك وأنت غير متعلقة بهد ولكن موجودة ، وأنت هناك حاضرة على الأفق » ، وأنت معنى في قمم حبس ، على السواء (ص ٩١) . ويقول أيضا : « الشر الذي أكرهه دائما ، أنه منذ البداية وإلى نهاية غير مرفقة وأعطها غير موجودة ، حشيش موجه إليك أنت ، وأنت وحيد . يأس — له وجه الأسفل المضي — من أنه سيحب إليك يوما ما ، وألك ستعرفيني . كان يقضي كلاما أنني لن أنفلي ردا ، أبدا ، وأنه لم يجهت أبدا ، هذا الوصل الذي هو حب وعمره ، معجزة الزمن الآخر له قد حدث ، وأنه يبدو كما لو كان لم يحدث ، يتمه حركة الثور مستقل أبدا في بؤرة القلب ، لا أستطيع أن أنظر إليها » (ص ٩٢) .

إن الحب الكامل الذي لا يتحقق في هذا الزمن ، بل في الزمن الآخر ، زمن الحلم ، زمن اللازمن وزمن ما وراء الزمن ، هو المحور الأول لمعبد ميخائيل ، المعبد الذي تقوم وتتكون من خلال المعرفة ،

قد أدت في يوم ما من مدينة قرية أو بعيده . فعلمنا شيد رمسيس الثاني مقر إقامته المروجع في التلثا الشرقية ، جمع فيه طائفة كبيرة من المعبودات ، فكان أسون موجودا بجوار ست ، عهده للذود في الماضي ، وتوم معبود أون ، ويتاج معبود حث ، ومعبودات اللثام مع معبودات سوريا وفينيقي . وفي متف كان هناك حي يأكمله يسكنه أهل صوب ، فكان عبارة عن عالم مريض يضم جميع المعتقدات المصرية والأجنبية ، وطية التي تسمى للمدينة ذات المآلة باب ، كانت جديرة فاقلا وكان لم يكن لدى المصريين آفة كاثلة في بلادهم فراسوا يتصلبون لأله البلاد المجاورة لهم ^(٩٢) . وهو تعلق يتبره عن سوء فهم لطبيعة المعبد والمعبدة المصرية القديمة التي كتبت أول نوري إنساني وأضح متجرب يشغف نحر الوحدة والتوحيد . إن رواية « الزمن الآخر » مبنية على نسق مشابه إلى حد كبير ، لميخائيل يستلحي كل أساطير العالم القديم للتصيلة بالمحبس والتجند ؛ ليخلق أسطورة الخاصة معقدة في رامة عقيدته الأثني الخالدة وعالم الإمكانات الأولى كما يقول بونج ؛ الدائرة المحيطة بالصورة التي تتركب بكل مظاهر الحلق ، عهده الطفل المقدس بصبر متطرة تحلقه الروابي ، هذا الطفل هو بؤرة الكلية ، وهو في حد ذاته غير من خلال رموزه الخاصة ^(٩٣) ، وفي ثنائية إمامة وميخائيل استحلال كل جسم أساطير الحبس والجس يصبح كأنما هو جسم إمامة نفسها ، وإرتطم ميخائيل بهذا الجسم معاصرا له ، وخاص فيه الآن وعاش في بصليته الكثرة ، كما يعيش واقعة وجوده من غير إسالة ، أية إسالة ، إلى زمن ما ^(٩٤) .

إن طريقة تعامل ميخائيل مع الأساطير هي طريقة تعامله مع إمامة نفسها ، لأن إمامة هي أسطورة العالم الخالدة في نظره ، وهي الطريقة نفسها التي بنى عليها إدمار الخرافات وروايته أيضا ؛ فطريق الأداء الفني مماثمت مع منظور الرؤية في تفاهل حجم ، جبر حته الكاتب من خلال بحث ميخائيل الذي هو قناته الخاص من معاني الكون والوجود والحياة والذات منصورة في كل ما سبق ، والأبواب الأربعة حشر التي تتكون منها الرواية كل منها مدخل إلى عالم إمامة ، كل منها يتكون من فضول ، كل منها يجتري على حشد متقد مطفر من علها ؛ الباب أحد الداخل الهامة للشخصية ، وهو اسم من أسماء السيد المسيح ، وهو مصطلح حاضري في التصوف الإيسلاي ، يقول ولهم يليك : « إذا تم تطهير وبيلا أرباب الإدراك ، فإن كل شيء سوف يبدو للإنسان على حقيقته ، لا يبالا » ^(٩٥) .

إن عالم « الزمن الآخر » قد تشكل من خلال التراوح بين عالمين يصطهران دائما : الأرض والسما ، الماطفة أو الفرزة والفلق ؛ محاولة عبور الصراع والكثرة إلى الوحدة ، محاولة إيقاف منظور الزمن المتتابع ، الحرب من شبك التحولات وشراك التغيرات التي هي في قلب أعماق فعل الحياة إلى قلب جميع التقديس ، قلب لا يعرف حديدا بين الموت والحياة أو للبلاد والانتفاضة ؛ لأنه ضلب المخلود والبقاء الأبدى والأزل السرمدي ؛ قلب لا يعرف الزمن لأنه فيها وراء الزمن . وحول هذا المدى وبداخل هذا النطاق وفي أعماق هذا الأثني وفي طبقات هذا المنظور تشكلت معنى ميخائيل وتشكلت أسطورةه الخاصة من خلال إمامة ، كانه كان يشاقق أن يمش ، ولو بالصدقة ، حل من يحس له شفت هذا التراث وهذا الوطن وذلك

وكل الأمثال في كل العوالم الأسطورية التي يمكن تبنيها ، وهذا استيعاب حقيق إلى أسس هذه العلاقة بين الكلمة والخلق ، مرجدة في عديد من الأساطير القديمة ؛ في أسطورة مصرية معروفة تترى إيزيس إله الشمس روح أن يكشف لها عن اسمه السري ، ومن خلال معرفتها بالاسم تمتلك قوة تفوق قوته وتؤثر غيره من الآلهة ، وقد كان الفرعون يمنح عدة أسماء وكل اسم يثقل خاصية خاصة ، قوة مقسمة جديدة .

وقد لعبت هذه الدوافع دورها أيضا في المذهب المصري المتعلق بالروح والخلود ؛ فإرواح الراحلين وهي تبدأ رحلتها إلى أرض الموت يتم منحها ، ليس فقط ممتلكاتها الفيزيائية كاللبن والطعام ، ولكن أيضا بعض الهبات السحرية التي تتكون أساساً من أسماء حراس بوابات العالم السفلي ؛ لأنه من خلال معرفة هذه الأسماء فحسب يمكن أن تفتح أبواب مملكة الموت أمام الراحلين^(٤٦) .

لقد كان ميخائيل ينادي رامة ، يطلق عليها الأسماء ، يهتبرها إيزيس وحشاش والمزوي وفينوس والأمازونة ومثت الروم وماريا وغير ذلك من الأسماء ؛ ومن خلال إطلاق هذه الأسماء على مستحضرها حية في ذهنه ، ومن خلال استحضارها حية كان يخلق عالم الخاص معها ، إن الاسم هو قوة واقعية وسيلة حماية في المسيحية ، الكلمة التي كانت في البدء والتي هي الله ، والكلمات أعطاهم الرب في نباتات الكروا الهندية وسيلة ليتحكم بها في الأشياء ، ولدى هيجل كان سرك الإنسان الأول هو إطلاق الأسماء على الأشياء ، ثم من خلال منحه الأشياء أسمائها استطاع أن يملك العالم . إنها الكلمة — اللغة تكشف في الواقع لإيزيس عن ذلك العالم الذي يصبح أكثر قربا بالنسبة إليه من أي عالم طبيعي آخر ، والذي يلمس أفراسه وأحزانه بشكل مباشر أكثر من أية موضوعات طبيعية أخرى^(٤٧) ، الاسم ، الكلمة ، ليس سوى وسيلة من وسائل استحضارها وبصفتها رما ، تعاليف إلى الصورة ، لكن الكلمة توجد مع الصورة وتوجد بهما . الكلمة قد تقترب أكثر من عالم الفطوس ، الصور والكلمات واللغة غير المتطورة والصمت تقترب أكثر من عالم العقيدة . من خلال اللغة والأسطورة التي هي لغة خاصة ، والحلم الذي هو لغة خاصة ، والذاكرة التي هي لغة خاصة ، والأسئلة التي هو لغة خاصة ، والشكل الذي هو لغة خاصة ، تتكون عقيدة ميخائيل التي هي أيضا لغة خاصة ، لغة سرية يتبادل بها في رامة والفتين ؛ : هل أحاول

أنا طواحين لمهاو ؟ نعم ، المحلل مستحيل ، الحب مستحيل . فهل يمكن أن أجيل ؟ هل يمكن أن أسلم ؟ . إن إيمان ميخائيل بالمستحيل هو الذي يبدعه إلى نور للمستحيل ، ولقائه باستمالة هذه الأشياء لا يعني يقينه بعدم وجودها ، بل بأنها موجودة ، وأن الوصول إليها ممكن ، رما تم ذلك في الزمن الآخر ، لكنه ممكن . وفيه يوجد هذه الأشياء برغم استحالتها ، ويقينه بإمكانية الوصول إليها ، يجعله يتبادل مستكرا متحذرا أيضا : هل يمكن أن أجيل ؟ هل يمكن أن أسلم ؟ . إن ميخائيل لو سلم بالمستحيل لما كان هو ميخائيل ؛ نصار شخصاً آخر يفهمه الزمن ويمن به في نهاية أية دورة من دوراته . إيمان ميخائيل هو أن ، الكلمة ، الإطلاق ، النهاية ليست ميالفة ولا إغفرا ولا صورة من صور الكلام . هي حقيقة بسيطة ، على مستوى معين . لا تكن إطلاقيتها من المقارنة ، بل من مجرد وجودها بلداها . ليس للتسمية هنا مجال ولا سباق (ص ١٢٥) . لكن ميخائيل ، الشخصية المحورية في الرواية ، تنقسم ، فهي تعيش في عاضيتها وهي

الحب من خلال المعرفة والمعركة من خلال الحب ؛ تيار غنوصي كور شامل سيطر عليه وأجج حياته ؛ وحشية حتى أدكرها ، ويجده لا يقرب . وحتى لو كانت هذه هي النهاية ، فإني هكذا أوجد ، بما أوجد (ص ١٨) . حيلة ميخائيل هي توتر دائم بين اللطيف والنسي ، المؤقت والخالد ، العابر والقيم ، للسجيل والممكن . وقد اختار ميخائيل الطريق الصعب ، طريق المطلق الخالد المقيم . وسب الذات لدى ميخائيل يلوب في حب الآخر ، فتحدث حالة متميزة من التوفيق والوحد والتوق الغلاب في أن يتحقق هناك معه من خلال نفي كل مظاهر الظلم والقيود والكرامية السائلة في العالم ، والنداء الدائم للقيم . المرعبة هو وسيلة لهذا ، التي ، وسيلة للتحقق والتكامل مع موضوع التحقق ورمز التكامل ، ويستمر النداء ما دامت الحياة :

« قال لها : ألا تسمعين ألتيك ؟ ألم تسمعين ؟ قالت ، فاطمة : لا ، لم أسمع .

لم يقل : فقط لكي أسمع ... أنا ... وقته ، هذا النداء ، والحنو في جرسه ، في تحنن لعمقه ، وكلمة الناحية في مداه الليل ، فقط ، لأنني أعتقد أن ألتيك وأنت على سمع ، فترقب ، أو تصعدي إلى . كان الحرس الذي يحلق على ورقة القلب قد تقلت وطائه . قالت : لا . لم أسمع .

في راحة نوم ، ورفض النوم ، وإلى لبيت الرومانتيكية كله . قال لنفسه : أعرف أن النداء ، في آخر الأمر ، لا وزن له . لا معنى له . ليس من شأنه أن يحد من حال أن يسمع . هو موجود لأنه لا يسمع . » (ص ١٩) . وأيضا « أن يحدث ، أن ينضم القيد بصوت سقوط السياه . طلبة الرد الواحد ، تنضم بها نفسه ، وتفتت ، ودام الضهب . انضمام كل شيء . الانضمام من العقل ، انشطار الزمن ، انقباض الفهر ، هضم الواقع يتهاوى . الانطلاق ، الاختراق إلى قلب الحقيقة تدبيراً للحقيقة . نصف ضربة الرد غير المتكررة تنفوخها على الأركان المشفة التي كانت تلوح سامعة الأصمدة وطينة الصخر . كل الحافة المسنة سريرة الانكشاف الغائرة السديم ، تلتف حولية السقوط في إطلاق الاسم ، صرخته » (ص ١٨) .

إن الرواية توتر دائم بين الكلام والصمت ، بين مرحلة ما قبل الكلام بما فيها من الأفكار وتصورات وأحلام وتهيئات ، ومرحلة ما بعد الكلام أو أثناء الكلام (وما بعد الكتابة واتحادها أيضا) بما فيها من فعل وعارسة وفطوس . وبين تلمس مرحلة الصمت وما قبل الكلام بما فيها من أحلام وتكررات وانفعالات ومونولوجات داخلية كثيرة متفرقة متصارعة في الرواية ، يظهر السلوك الواضح الصريح لدى ميخائيل مرتبطا برموزه ، ويكون مستوى الطقس (الفعل الخارجي) مرتبطا بمستوى العقيدة (الفعل الداخلي) . ينادي رامة ويبحث عنها ، يصرخ طالبا إياها ، يلقظها من خلال الكلام والكتابة وإطلاق اسمها والمصراع عليها ، من خلال نشاطاته الخارجية للمعركة من عقائده الداخلية يكشف ذاته . إن الكلام وإطلاق الأسماء ، والخلق من خلال الكلمة ، مسألة لها جلورها الفسرية في الأساطير القديمة أيضا . في الأسطورة ، كما يقول إيرلست كلسور ، تصبح الكلمة في حقيقة الأمر نوعاً من القوة الأولية ، ومن خلالها تبدأ كل الكائنات

ها معي بلا انتهاء . هو أيضا قول الصمت وسقوط الكلام والحيزان اللغوية لا تنهار (٢٥٩) .

قال ميخائيل لرامه : « العذلة ليست شيئا إنسانيا ، وليس الحب إنسانيا ، وليس الجمال إنسانيا ، هذه أشياء غريبة طبيعتها ، صافية وطاهرة ، مطلقة إذا أحببت صامت قد ذكرت هذه الكلمة . أما كل ما هو إنسان فهو ملوث ، وملوث ، للشكلة أني لا أعرف ولا يمكن أن أعرف للمطلق وجودا إلا بما هو إنسان ، إلا بما هو داخل الإنسان ، ولكن شهادته العالم اللين بلا اسم سوف يظنون يسقطون عن رضى وطواحة والجلالون سوف يظنون يسقطونهم ، من معزة أرضية أو يلسم مخلوق ما أيضا ، مسطلق يروونه أصل من كسل الأثام والجرائم » (ص ٧٧٤) . إن تساؤلات ميخائيل الدائمة من الحب وعن العدل وعن المعرفة عن تساؤلات عن أشياء يعتقد أنها أبنائهم الوجود الكبرى ، إنه يؤمن ويرتبط بكل ما هو معروف للإنسان ، حرية التي لا يمكن أن ينفذ ، توفيق إلى العذلة وإلى الجمال ، فقدره بلحس وصوفيته بالمطلق ، مأساة الكونية المحصورة كإنسان ، وقدره للبعد في مجاباتها ، تكافله الخميم مع رصفاته في المجتمع ، وفي الحياة ، وفي الكون ، كلها لبّ حقيقته المغلقة . . . وكلها خارج للخروج من الأزمة كأنها الأرواب الضيقة في الأساطير القديمة لا بد من ولوجها إلى جوهر الكون الرصود (٢٦٠) . إن المستحيل في عقيدة ميخائيل ممكن ، والبعد قريب ، والغائب حاضر ، والذاهب مائل ، والإنسان قادر على الوصول إلى المطلق والكمال ، وعلى الخلاص من القوض الضارية في كل شيء ، ومن النظام ، المكسوس للأشياء ولتلقن الأمور ، تلك القوض المائلة في الشر القابع المتورق المتحضر في كل جنبات العالم ، وفي القتل الملتصق بلا قلب ولا تمييز ضد الأطفال والأبرياء ، في ألصق التي يلعب ميخائيل كثيرا أسير قبضته ، واللاجئ الذي كثيرا ما تحكم وبألقها حول عقله ووجوده فيخرج . ولكن في لحظات اليأس والميت يؤمن ميخائيل بالتجدد والندوة والمضي وراء اللاصفى ، والنظام خلف القوض ، وهذا ما يعطى لحياة معنوية ، ولوجوده دلالة ، ولعقله بيقظة ونشاطه الدائم لتضيق . لكن الوصول إلى مناطق الكمال ليس بالأمر السهل أو اليسير ، فكيف بكسر ميخائيل طرق دوره المحكم ، وكيف يصل إلى كمال دائره إلا بالي ؟

نقص اللدونة وكمال الدائرة (أو البحث عن المائلا) :

« الزمن الآخر تجربة فنية كونية شاملة ، تجربة حسية شبيهة تلعب صفاتها وخصائصها على كل مكونات الطبيعة الصاعدة والحيّة ، تجربة عشق وحس صوفية ، ولقاء بالمرقة الغوصية من خلال العشق ، وتجربة خاصة في الصوت والحرف والموسيقى والتشكيل لكل الفردات للكونية لهذا العالم المحبب .

يدو هذا العمل قريبا من الأعمال التي سماها بونيفر الأمثال الكشيفية ، تلك الأعمال الغريبة التي تشق وجودها من خلال اكتشافها للأرض المجهولة في حقل الإنسان ، وتشير إلى زمن للماضي السحيق ، وتوقظ فيه حالاً إنسانيا خاصا يتضمن صراع التنوير والغفلة ؛ خبرة أولية تفلت دائما من محاولات الفهم الإنساني ؛ وقصة الخيرة وقربا معطلة من خلال ضيقها واندماجها ؛ إنها تتبع من الأحكام اللازمية للنبسنة الغريبة متصددة الأبعاد ، وهي تمهّد

في حاضرها ، وبين ماضيها وحاضرها فاصلا من السنرات ، وهي تعيش في أساطير الأقدمين التي تقصها عنها آلاف السنوات . وهي شخصية متقسمة أيضا على مستوى السمات والخصائص ، تتذكر نفسها في أوليات انصهارها وأوقات انبساطها ؛ أوليات صايتها وأوقات ماسوشتها ؛ أوليات انبساطها القليلة وأوقات انطوائها الكثيرة . لكنها أبدا الشخصية نفسها بصراعاتها وتوازنها ومظاهر مجدها واكتساحها ، لا فاصلا بين ماضيها وحاضرها وبين حاضرها ومستقبلها ، انبساطها وانصهارها ، كل ذلك في آن واحد . إن ميخائيل انطوائى الطابع ورامة انبساطيه ، ميخائيل انطوائى مع العالم انبساطى مع رامة فقط ، وبجزة كبير من انبساطيه معها هوى ليله الأنطواء ، أي يتم من خلال التصورات والرموز والأحلام ، وعالم الباطن هو عالم الدراما الإنسانية الحسية ، العالم الخارجى يبدو مقلدا مضاهيا بخاصة الصدا ، في الباطن تنويع الأحلام وفى الظاهر يشعر ميخائيل بالكنساره :

« قال : البهجة تمتد وقضى كالحلم غير المتكرر كالشمس في الليل . ولحسن الحظ في الليل تسقط حارة وسوداء وحولها حلة . ولم البهجة لا يطلق . أما الليل المتكرر لا ينقضى ، والذي يتبقى هو الليل الطرى القليل . فهر الأسم التي بلا وطن ، الجرح في قلب الورلة للهدنة ، والإنيك ، الظلم وانتهاك الأطفال ، والقلب الذي يكرى وحده لا يواسيه أحد ، وميله التلوي التي تفيض وتندجن وتلجم وتكونت قسما ، والفراية الذين انصعدوا الديار وسحقوا قصود القلب في الرمل ، والمزراع قد حيدروا الأرض بحثا عن اللب والحلج والإكترونية ، وتركوا الخراب والودع » (ص ١٤٩) .

يلو واضحا بما لا يقبل الشك أن هم ميخائيل هو هم عالم ، هم يكن في عملية الشعور الجارف بالفتن والتفتد والتشوه الكائن في الواقع الخارجى ؛ هم وعذاب ملهم ينتج من شعوره المضطرب والصعب الملوّح دائما بأن التين ما زال قائما مسيطرا ، وأن الشرما زال متشرا ، وأن للبعد هو السائد والقراخ هو المهيمن ، وأن أي محاولة للاتصال غالبا ما تسقط في وعدة الانفصال ، وكللك ولأنه يعرف أنه معها ليج الوجود ومها شطت المجاهدة لفته غير قادر على امتلاك إله (٢٦١) ، وأيضا قوله « كنت أظن أن السعادة ممكنة ، وأن الحب ممكن ، وأن العذلة - في جاية الأمر - ممكنة . الآن فقط عرفت للفتصهلات الأربعة » (ص ١٥٠) .

إننا نواجه في الرواية بالزمان الأول والزمن الآخر ، بميخائيل الأول وميخائيل الآخر ، برامة الأرضية ورامة السماوية ، رامة متقسمة وميخائيل منقسم ، رامة في حالات الصفر غيرما في حالات الجفلة في حالات التفتي تكون رامة شخصية تجرى : كان صوبها الآخر ، صوت الأخرى معها ، صعبا عفيفا ، طفليا ، وعملا برزت فصح معكور ، وليس فيه ألب شكاة ولا استعجاب ، وكان صيره أمام هذا الصوت ، أمام هذا التوهم ، مطبعا وكهلا (٢٦٢) . إن ميخائيل يعيش الشيء ويشد في الوقت نفسه ، هو الفكرة وتفتيها ، ويجعل دائما أن يصل إلى مركب التفتي ، إنه يؤكد دائما أنه حتى لو كان المخلود عذبة والندوة حلم طفولة لا ترمي غلبها مع بلا انتهاء ، لتسائل يلحاح : « المخلود عذبة ؟ الندوة حلم طفولة لا ترمي ؟

مبادئ أساسية للعالم كالاتساق والنشاط والوتر والكلية . ويُحسّل للتدلالا ، بصريا ، يشتغل على توحيد البرع مع هذه المبادئ . والوحي يستعمل للتدلالا بوصفها أساساً للخيال العبرى . وهو أيضا يحسّل للتدلالا جزءاً أساسياً من مقومه القدسية ، ويعبرها مسطرة على أجزاء جسمه . وعندما نأخذ الدائرة مثلاً ، فإنه يتم تفسيرها في حالات كثيرة على أنها علاقة من الوحدة أو الاتساق (في مقابل التعدد والتفصيص) ؛ إنها السه في مقابل الأرض ؛ الذات باعتبارها كلية الروح في مقابل الجسد ؛ الكلية ، التباكية ، الإشراق . وقد تجلّت الدائرة على أنها الرمز الصينى لين ويانج (الحياة والمادة ، البناء والحفظ ، الذكر والأنثى) في النظام التاوى والهنسى القديم^(٤٠) ، الكلمة المقدسة ، رمز الذكورة والأنوثة ، وعلى أنها مائتدالاً اخذ والتيت ، زهرة اللوتس في مصر القديمة ، ولدى الهندوس والبوذين ، والمخلة التي تحيط بالقدوس في الديانة المسيحية ، وعجلات التدوير في الحضارة الصينية من العصر الحجري الحديث ؛ إنها رمز للسواء والآخر والمثل والفكر والشمس والوحدة والكمال والحلود ومبدأ الذكورة النشط والسبح والصور والتحق^(٤١) .

إن ميخائيل يتبع في الوصول إلى رامة واعتلاكها طريقاً لروبا حزنوبا أسطواناته له صفات التطور والنمو والتصحيح والدوران والحركة ورباب الصدق والتتس والذات تضخمة أبدأ في الطرق الصاعدة والطرق الهابطة . وكل كى مرة يظن أنها أنه قد تخلص من نقصان الدورة وتوصل إلى كمال الدائرة يتبع إلى ذلك اليوم الذى فيه ان بعض الزمن ؛ لأنه دائماً يسعى إلى الكمال وإلى كمال الكمال ؛ ولم يفلح لها : لأنك - حتى عند كمال التحقق - تبقي شوقاً غير متحقق تماماً ، وإلى أنشأ خلطات العبد تظلم صيرة غير قابلة للتسام ، فيها أتفق أبعد ، لا وصول لها ، لذلك دائماً متقدة ، متوجبة في سريرة (ص ١٩٩) . فمع البحث عن للتدلالا لأن الكمال يعنى الانتهاء ، وكمال الشيء قد يكون خائبة وانتهاءه ، ومن ثم يظل ميخائيل دائماً في توق دائم لكمال أكبر وجود مستمر لحدوده الدائرة إلى دائر أكبر . هذه الحركة المستمرة الهاربة دائماً من النص والفقد إلى الكمال والوجود لها جدولها في الأساطير القدسية ؛ وهي تتعلق بتلك الحبريات الخاصة بسقوط الإنسان الأول من الفردوس إلى الأرض ؛ من حالة التكامل إلى حالة الانفصال ، وسعى الإنسان دائماً إلى العودة إلى تلك الفردوس للقدوس . وأساطير التكوين في كثير من الثقافات تتعامل مع خلق الإنسان من فضاء سدى لا نهائى ، ثم مع انتهك الإنسان لإرادة الخالق ثم سقوطه من الفردوس . يعامل إدوار الخراط مع فكرة الإبعاد والطرد من الفردوس لدى ميخائيل بشكل خاص ، من خلال ابتهاج لسفر توبته الخاص الذى يبدو ميخائيل فيه كلى لو كان قد طرد من جنة رامة ، ومن ثم فهو يحل محل دائماً العودة إليها ، ومن خلال تأكيده الدائم لآثار الإبعاد والإفناء والعزل والفقد في مقابل الاقتراب والاصطهار والكمال والوجود . إن فكرة إبعاد المحبوب من حيثية أو أهل أو من أنه فكرة شائعة في الأساطير القدسية ، مثال ذلك أوديب الذى أبعد ثم عاد بفاجعة مشهورة ، وموسى الذى أبعد ثم عاد نيا ، وكذلك يوسف وأرويس وغيرهم . ومن التاكمل للآزمة الخاصة لعسوة خلق الإنسان والسقوط من الفردوس فكرة إمكانية العودة إلى هذا الفردوس ، العودة من الانفصال والتباعد إلى الوحدة والتكامل ، من الأرضية والتأنيبية والتعبد إلى الوحدة والكمال

معابرينا الإنسانية للقيمة والشكل الجمال ، وتسمح لنا بالدخول إلى عوالم أخرى لم يسبق لنا اكتشافها^(٤٢) .

يبدو الزمن الآخر هو الزمن للضاد للزمان الكرونولوجى الحقيقى المتصل ؛ إنه زمن قائم ومتصل ودائم أبدا لا يتغنى . الزمن هنا قطعة واحدة ، متفرج دائماً ومتعد متصل ؛ وانقطاعه لا عى لانه هذا الانقطاع غير موجود . يدخل إدوار الخراط في الزمن الآخر منطقة ما تحت الشعور ؛ حيث لىء الهابطة المتخلفة المتأخية للضجر تحت القشرة الرقيقة شديدة المشاشة . ما زالت « الزمن الآخر يمثلها مثل « رامة والتتين » ؛ أساساً ، استكشاف لمعى الحب بمنته الكون العميق ؛ الرضية في كسر أسوار الوحدة والوصول إلى برامة الفردوس الأولى قبل لحظة السقوط ، حيث لم يكن ثمة تأنيبية ولا صراعات ، ولا حس بالذنب^(٤٣) .

إن الرواية في جوهرها تدور في فلك الصراع الذى يستند بين شقى الطقس والطقس المضاد ، أو المقابل ؛ الطقس كما يظه الواقع بكل ما يهيج في أحماقه من مظاهر نقص ونقص وانحلال وتفسؤ وسقوط ، والطقس للمقابل المعلوم ، الحلم بكل ما يهسى في أفقه من كمال واكتمال وتحقق ووجود ؛ ثمة دورة متكررة تدور في فلك الطقس وفى جنبات الواقع عبر هذا الكاتب من خلال التكرار الطقسى للرسائل والأخبار والحكايات والحوادث التى قد تختلف في مفرداتها وتركيباتها ، لكنها تشترك في مضمونها ودلالاتها ؛ في الفخر والعز والحرمات والإحباط الكامن للظاهر في كل كلمة ؛ في فعل القتل وفعل الحرمان وفعل طلب النفوذ لسد ضرورات الحياة ؛ في الإمكانات المهددة والأحلام الملتصقة بالأحداث المشمسة ؛ وهى تتكرر بشكل يؤكد ضرورة الخلاص منها واستبعادها . والكاتب يستخدم لإصاها لغة سرية قريبة من لغة الصحافة ووسائل الإعلام ، لغة مجففة مصممة بادرة تقريرية بلا انفصال ؛ وتقوم في مقابلها رموز وصور الطقس المقابل : الأسل الحلم التشوفى المطلب ؛ وموز وصور المحصورة والتدلق والتوهج والامتلاء . واللغة هنا مجازية شعرية ، مجازية استعارية مريحة متعلقة مع طبيعة الحياة ورحابة أفق التصورات . إن الرواية كما قلنا تدور في فلك هذا الصراع بين الطقس والطقس المقابل . والمحدد الأساسى لحل هذا الصراع هو الوصول إلى للتدلالا ، الكمال ، التحقق ، الزمن الآخر .

إن للتدلالا التى وصف بها ميخائيل حيثية رامة في « رامة والتتين » ما زالت هى أيضاً أحد المحاور المهمة لفهم خصوبة والزمن الآخر ؛ إن لم تكن هى أهم غلوره حل الإفلاق . إن للتدلالا هى الدائرة السحرية التى تشمل بطريقة رمزية الكفخل من أجل الوحدة الكلية للذات الإنسانية^(٤٤) . إنها وسيلة لتحقيق وحدة جنسية بين القوى المتعارضة داخل النفس من خلال دائرة تجمع بين التشتتات ؛ وسيلة لتحقيق تكامل الشخصية وكمال العمل الملقى . وقد استجست سوزان لانجر أن الشكل الدائرى للتدالو هو رمز ليس مشتقا من محاولات رسم الزهور أو ما شابه ذلك من موضوعات . عالم ، ولكنها عبط أبلى نشأ داخل النفس الإنسانية ذاتها^(٤٥) . وفى هذا التصور تيدوسوزان لانجر وثيقة الصلة في تصوراتها بتصورات يونج . وعبرت للتدلالا ترمز لجوانب من للملاب البنية في الحد القدسية كالإشراق والبهت والتظهر من الجبل ؛ وكل مائتدالاً تمثل

والإتحاد مع أصل الوجود، (كما في فكر المتصورة بشكل خاص) ،
والشئيات الأرضي الذي يستلزم به خيال الإقلاق والاستفادة من امتزاج
حائلي الجسم والعقل ، وأيضا فكرة الشفاء والتطهر وإشباع الرغبات
غير المشبعة وكشف المخبره والإيقاع ، وللمصادر العلمي الرجوع
(العودة للفرسوس) نجده في التصور الخاص القائل بأنه يرغم أن
الطبيعة كلها تميل إلى القوضى وعدم النظام ، فإن بعض الأنساق
الخاصة ، يمكن في وقت ما ، أن تنزع ناحية النظام والميل^(٢٦) .

إن ميخائيل في حالة عود دائم أبداً إلى رامة ، إنه يبحث فيها ومن
خلالها حيا ينتقله في حياته ، حياته المليئة بالجذب والتدبيب ؛ رامة هي
الأنيا الخاصة به ، يريد من خلالها أن يضيء داخله وحياته بمظهر
الحبيب والتجند والتدفق والامتلاء القدسية ؛ إنها صورة الروح soul
image مصطلحات يونج ، للرامة التي يبحث الرجل عنها في خياله ثم
يجدها غائبة في امرأة ما في الواقع . للرامة التي في الدخول التي يبحث
عنها حتى يجدها في الخارج . وحيثما يفتقدنا في الخارج أو يفتقدنا ،
لأنه يعود إلى صورها الأولى في الدخول ، ينظر إليها بعشق صوري ،
ويستمرها مستحيلة . والرجل المحروم يكون حاملا لصورة الروح
الخاصة المثالية ، ومن ثم تكون خيالات ووهيمات الإقصاد والإقتناء
موجودة وشائعة^(٢٧) . إن سمي ميخائيل الدائم يتجه صوب كسر
حدود الطقس الليرة (الميلاد/الموت) ، التبرج/الخفوت ، الانعاش
/الاختفاء ، النار/الرماد ، والوصول إلى كمال الدائرة . إنه يمر من
الدورة لأنها تكاد تقتل ؛ ويتبدأ دورة جديدة وقوية من الانتظار
والقلق والمذابح المعنى ، كأنما لا تكن قد حارت دورها الكاملة
بالعمل ، ويلجأها القتل والذبح ، حتى منتصف الليل ، ويصل نفسه
حس مدقق أخرى ، ثم مدققين ، ثم لا يجهل ، كأنما كان قد
احتمل ، لكنه يقسم ، كم الدورة فيجاء ، من غير سبب ، فهل
كان ثمة سبب للدورة كلها أصلا ؟ ، هـ هـ .

إن دائرة الطقس/اليأس ليست مضروبة فقط حول واقع ميخائيل
الخارجي ، لكنها كانت أيضا في عمق أحوال نفسه ، في طغوس حياته
التي يحاول أن يكسرهما من خلال الحلم والذاكرة في قلب اليأس
الضروية دائره بإحكام كامل وفي قلب التردد الأحق الذي لا يتوقف
عن اختراق الدائرة ، في قلب وسقوط متكرر بلا نهاية ، في اليأس
المخالف^(٢٨) . إن ميخائيل يستعيد رامة ذاتا ويكررها ، وهي
دائما أبدا غير مستعدة كلمة وغير مكررة .

إن المفهوم المناسب لفهم هذا العمل الإبداعي هو مفهوم التزامن
وليس مفهوم التتابع ؛ مفهوم التجاور وليس مفهوم التدرج أو
الترتيب . يستعين ميخائيل بالذاكرة في استعادة رامة كلمة ؛ يتحدث
من ذاكرة الأبدى وذاكرة الجسم وذاكرة الصوت وذاكرة الراحلة ؛
الذاكرة الكلية التي تستعيد خبرة كلية في موقف كل ، يقول
ميخائيل : « إذا استطعت أن أفر الذاكرة فكيف أفسد بالذاكرة
الجسم ؟ فشتاى وحدهما ، لا أملك لها ردا ، تذكر جانب منها
الحلى التسمية ، ويأدي وحدهما تذكران دوران التبدل وثقله الحين
الطواحي واتحدار جسمها إلى الحصر للكل الذي يضيق ، بإحكام ،
وبهضم ، لكي يزدهر وينتفع بيلخ الرطوفين الباتمين ، فوضى
للذاكرة الفيزيائية ، وحدها ، حاضرة أبدا ، تنصنع على التنازل
وعل التعمك ، وعلى الإرجاع إلى الورا ، ولها مجرد وصف لا

يستلزم^(٢٩) . إن ميخائيل يستعين بالذاكرة الفيزيائية في
استعادة رامة ، أو في أن يعود هو إليها وأن تعود هي إليه . وكذلك
يستعين بأنواع الزمن التتابعية في رسمه اختيارات الطقس والطقس المقابل
ولمعليمات الصراع بينها :

١ - منظور الزمن المعكوس وهو المنظور المقابل أو الخاص بالذاكرة .
وفي الفن التشكيلي ، وفي التصوير بصفة خاصة ، يستخدم
مفهوم المنظور المعكوس لكي يدل على قلب الفنان للمعابير
الحقيقية في التطور التقليدي ، وهي التي تؤدي إلى رسم الشيء
القريب ككبرا والشيء البعيد صغيرا . وفي المنظور المعكوس يتم
رسم الأشياء البعيدة كبيرة والقريبة صغيرة ، ويمكن وراء ذلك
بعض القيم الرمزية والدلالية^(٣٠) . ل « الزمن الآخر » كانت
الذكريات البعيدة ، الذكريات الخاصة والذكريات العامة قريبة
وواضحة التضاميل وشبلىسة التباول ، كانت الرسوز
الأسطورية ، والتأالية ، والشخصية ، حاضرة في ضوء ساطع
من خلال تذكر الحادها ، ذاكرة للزمان والمكان والأشخاص في
الزمان والمكان .

٢ - منظور الزمن المرحوي ، منظور عملية الإدراك في الحاضر
القريب ، المنظور الذي يلاحظ من خلاله ميخائيل الواقع ، وما
يطرا عليه من تغيرات ، وما يحدث فيه من تحولات وكوارث :
أحداث سمير ، غزوليك ، مذابح الأطفال والنساء في صيدا
وشاتلا ، أحداث المصدا ، الانفجاص ، المجرة وترك الأرض
الانفصاف السائد بين الناس بشكل عام الخ . ومنظور
الزمن تناليس مرأيا خلاصا لأنه يشتمل من قبل ميخائيل على
فعل الرصد والإدراك والتفسير والتحليل والربط والاستنكار ،
وعلى الضال من الواقع واستكشافه بشكل أكثر وضوحا ويزودا
عما كان عليه الأمر في « رامة والتين » .

٣ - منظور الزمن المتعدد الأبعاد ، وهو المنظور الذي لا يعترف
بالتفريق بل بالشموعة ؛ بالخلود والهروب من الزمن ، حيث
الحركة والتغير والتطور والتفاعل والتدفق الدينامي يتقدم عبر
جبري محدد لا يمكن توقعه ، وزمان الحدث السرمدى حيث كل
الوقائع والموضوعات والمعليمات متحدة في وهو الزمن الذي
يصل إليه الإنسان — عند برجسون — بالخلص من خلال
الانصهار المباشر مع الحقائق الأولية ؛ إنه خبرة مباشرة مع
الحقائق السرمدية واتصال لا فطال مع الدعوة الثنية ، وحيث
الحدوس إشارات فقط ، تحقت وتوفى ، لكنها تلغى الفهم
على الواقع الذي لا يمكن أن نمسك به من خلال العقل
وحده^(٣١) .

٤ - منظور الزمن الآخر ، وهو الزمن الذي يتجاوز كل مظاهر
الزمن السابقة ، إنه زمن اللازمان وزمن ما وراء الزمن وزمن
معكوس الزمن ، زمن الوجود الكامل في مقابل زمن اللحظة
المتتالية ، هذا الزمن لا يستعبد بل يعيش ، لا يتذكر بل يوجد ،
زمن التحقق الكامل ، زمن الكتابة الحاد ، زمن لا تضيقه
ومضيات تحقت وتبرق ، بل حالة تضيء كل شيء فجاءة كما كانت
فرجيتها وولفسقول ذاتا . ليست متحدة في هذا الزمن نقطة
تلاشي أو اختفاء ، كل الأشياء فيه طاعرة وبديعة وساطعة ولها

الحلم والخيال البصري :

عندما يتلقى الإنسان حينه ، ويسود الصمت حوله ، تأل إليه الأفكار والصور . ويتبدو كما لو كانت بعض الوقائع الحقيقية التي تحدث داخل عقله . وفي داخله وبين العقل ، هذه يرى الإنسان ذكريات الأحداث الماضية ويضلل ويقنع للتسليم ، ويعوم بشأن ما كان وما لم يكن وما يمكن أن يكون ، ويعلم بوقائع ذات طبيعة حية تحدث فيها وراء الحدود الممكنة للزمان والمكان . هذه الحالة هي الأقرب للبصيرة بالخيال البصري . وهي شديدة الصلة أيضا بأحلام اليقظة ، فالتأنيذ الداخلي والخارجي . فخيال البصري يكتب أي خبرة ، والمتخيل يعيش الخبرة أو يعايشها من خلال الاندماج الكامل^(١٧) . لقد كان الإنسان البدائي في كل مكان في العالم يعيش وجوده من خلال الاتصال الكامل مع البيئة ، كما رأى الأرواح والأله التي غلبت تسكن في كل حيوان وشجرة وحجر وصخرة وغير ذلك من مظاهر الطبيعة وتفاعل معها . وكل حادثة وقوة طبيعية كانت تبعث فيها الحياة ، من خلال الرؤية الداعية للبدائية الحية للإنسان ، لقد كان وحيه الأساسي بصريا ، كان يفكر ويشعر ويعيا بصريا ، ولم يكن هناك سوى تمييز غشيل غير حاد بين نشاطات النوع ونشاطات الحياة ، أو بين الرؤية والإدراكات ، وكانت الأحلام والخيالات يتم إصطفاها قيمة أكبر من تلك التي تعمل للأفكار للمعرفة . وخلال هذه الفترة من البوصنة والاحتماد ، كان الإنسان يعيش في الطبيعة ، وكان الخيال البصري هو الطريق الذي تربط بواسطته الإنسان بالعلماء ، ومع غر اللغة وأنظمة الكتابة التي تسجلها ، أصبحت السبيل للتذكير المنطقي ، فاللغة تنشط وتقوم بوظيفتها من خلال بطلقات وتسميات تسمح للإنسان أن يفصل نفسه عن الخبرة ويقيم بتعليقها ، كما أنها أيضا تقدم بفضل الإنسان عن الطبيعة . ومن خلال هذه التغيرات جاء ميلاد انفصال والقانون والنظام وارتقاء الإنسان والانساق الفلسفية والأخلاقية وغمر الرياضيات والعلوم . ومع زيادة للمعرفة ووسائل الاتصال بدأ الإنسان يعيش الأدوار الاجتماعية عالية التخصص ، ومن ثم زاد لديه الحس بالانفصال والافتراق عن الطبيعة إلى أقصى حد .

خلال هذه الفترة التاريخية الطويلة اكتشف بعض البشر الأساليب والتقنيات التي ساعدتهم على إعادة الاتحاد مع عالمهم الطبيعي . وكان هؤلاء الناس هم السحرة في القبائل البدائية ، وفلاسفة الحضارة الهلنستية وروميها ، والفلكيون والتدوين في العصور الوسطى ، والمتصوفون ، والفنانون الرومانيون في كل العصور . لقد استعملوا جميعا بعض الأساليب التي صممت بمثابة من أجل خلق حالة ذهنية يتم فيها تدفق القوى الخيالية البصرية ، وهذه الحالة كانت تعطيهم القدرة على التأثير في العالم الخارجي ، وعلى الشفاء من الأمراض والعامل البدنية والنفسية ، وعلى الاتحاد مع المصادر العميقة للوجود^(١٨) .

هل يمكن النظر إلى ميخائيل في «الزمن الآخر» كما لو كان يما حياهه البدائية ، حياته الأولى ، حياته الواحدة ، حياة ما قبل الزمن ، حياة ما قبل السقوط ، حياة التحقق والإدراك الكامل والفهم الكلي والوعي للتدليل ؟ أعتقد أن هذا صحيح إلى حد كبير . لكنه ليس كلها هي يلم بكل أطراف القضية ، فميخائيل فيها فعلا بشكل روحاني فني تصوري قديم وسعري طقس أيضا ، لكنه يعيش أيضا مأساة عصره

حقوق متساوية في التحول ، الزمن الآخر يتجاوز الحس لأه حركة أعمق من الحس ، وهو انتقل الزمن حيث لا يكون هناك معنى لتسمية الزمن ، حيث الأبد هو اللحظة واللحظة هي الأبد^(١٩) ، هو زمن للمرة الكاملة ، زمن الفهم الكامل ، زمن الحب الكامل ، زمن الإدراك اللاهوتي ، زمن الحسد الكامل ، زمن الوعي غير للحسود والحلم غير للمسبوق وغير المنتهى ، زمن التحقق الكامل والوجود الكامل ، الزمن الذي تتحقق فيه كل عقائد ميخائيل عن الوجود والحياة ، هو زمن بلا زمن حيث هذه اللحظة الحافظة ، ليس فيها زمن ، تحدث فرقة كل مرة ، لا تتكرر ، هي الباقية ، هي الأبد ، هي المطلق ، ومن بين ويسار هناك النقص ، والبحث ، والهي ، والاستعانة والبخلاف ، النجول ، حولنا ولا يمنا . نورا للمعرفة ، الحب في الأول والأخر ، ساحلنا يندب شالية الزمن^(٢٠ ص ٣٧٧) .

و الزمن الآخر يعيشه كل منا ، إذا ما استجمع في نفسه شعورا بالوجود لأي منظور ، وبعيها ، أي المنظور والتجربة ، إطلاق هذه الصفة (صفة الوجود) فسوف يحس مباشرة أن زمن للظهور والتجربة هو دائما زمن آخر^(٢١) .

إن تجربة الشكل الدلالية في الرواية جزء من تجربة الحياة ، وتجربة التصميم والتضيق جزء من ألق الضيقة وفضاء للمفارقة ، وتجربة التكرار تكمن في صق أحضان المعالمة للجسوم الحافظة الدائمة للملحمة لتجربة المتابعة لحظة الحرون الطاعة للخروج من العرض الزائل لتشير لتبديل المتبدد لتحتوي لتغير النسخ للتحول للتحديد للمتجول المتفصل للتتابع التنازلي . وظيفة التكرار كما يقول شقروسي أن تمنح بين الأسطورة جلاهما ووظيفتهما^(٢٢) . وتشتمل الكتابة عموما - كالأسطورة - على الجانب المحكي والجانب الأدائي ، على الضيقة والطغرس أيضا ، إن التشتي والمالة والمجر للميز الخاص بالمعمل الفني وصده كما يقول لشرينهايسين وكذلك الأصالة (تربطه بوظيفة طقسية ، وإذا فكرنا في هذه الوظيفة بشكل أكثر تحديدا في سيها السحري والديني ستجدنا محاولة لإحداث اتصال مع نقطة خاصة بالاصول ، ومع مصدر القوة والإبداع ، ومع اللحظة الأصلية للوجود الكامل . في هذا تشترك الأسطورة مع العمل الفني ، وكذلك قد تكون القرام القديمة أيضا نوعا من النشاط الطقسي^(٢٣) . إن الدورة والطقس وعمليات الاسترجاع واسترجاع الاسترجاع واستباق الاسترجاع وتوقع الاسترجاع واختلاط الاسترجاع ، اختلاط المناس بالحاضر واختلاط الجزء الماضي ، من الماضي (الجزء الأول منه) بالجزء الثاني ، ماضي الماضي وهاضي الحاضر وآل الحاضر ، كلها دورات خاصة دارت في ذلك «الزمن الآخر» ، وكلها في نظر ميخائيل غير موجودة ، كلها لحظة واحدة هي الآن ، هي الحاضر ، هي ما وراء الزمن والحاضر الآن . ومن خلال حركة حواسي وحركة ذاكرة وحركة وهي وحركة خيال وحركة حلم وحركة تصور وحركة اشتياق استعاد ميخائيل رامة وأحاديث إليه . ومن بين كل هذه الحركات ينف الحلم صنوا للمفارقة بل مفتوحا عليها ، ومن خلال استطاع ميخائيل أن يعكس قيود الدورة ويصل إلى أفاق للتدليل . ومن ثم يحتاج منا إلى وقفة خاصة .

ومادة وطنة ، إنه ليس مفصلاً ولا متبادلاً ولا مغفلاً ولا منزلاً .
 إنه يعيش في عمق أحلق الحياة ويرصد ثباتها وتغيرها ، لكن في عمق
 الرصد ، بل ويسبق عمق الرصد هذا يخلق حاله الخاص ، عالم الحلم
 والحلم البصري . ليست أحلام اليقظة فقط التي تنطرد
 ميخائيل ، بل أحلام النوم أيضاً ، إن الحلم كما يقول فولكس هو نوع
 من التفكير ، ومن اللغة الطبيعية ، وهو نوع من الدراما . ومن ثم فله
 بنيت الداخلية المحككة ، ورموز الحلم هي عناصر بنائية دلالية في
 البنية القوامية للغة الحلم^(٣٦) . وفي الحلم كما يقول فلان دورلوف
 يخضع المنصر الأساسي في الشعور اليقظ ، أي التوتر بين السلات
 والموضوع ، وتنظم الأحداث في الحلم — عند مقارنتها بالشعور اليقظ
 — يقع عجز عن التركيب المنطقي ، فالحلم تركيبة معوشة ، وتنظم
 صوره وفقاً لتزوات الحالين وديناميتهم وخصولهم ، والحلم أسطوري
 الطابع ، لا يعرف للماضي أو للمستقبل^(٣٧) . إن تنكيت الحلم هو أحد
 للمفاتيح الأساسية لفهم العالمين الأخرى ، فالبنية الأساسية للرواية ،
 التي هي بنية مرفوعة غائبة ، سوية التحول ، غريبة الانعطافات
 متصلة وهاربة وزائفة ، أي بنية حلبية ، في لغة حلبية ، فليست
 هناك فواصل حادثة في الرواية بين الحلية والوهم ، والواقع والحلم ،
 إلا في تلك الأجزاء الخلقية التي يذكروها الكاتب على هيئة رسائل
 ومفصطات في الصحف ، أما الحلم ، البنية المرفوعة اللا منطقية التي
 تخفى المنطق البشري والدلالة الحسية وراء جهومات خاتمة فهي جائزة
 في الرواية ، وهي أحد أروباها الرئيسية . يقول إنيوار الخراط عن
 ميخائيل : «روايته مفصول ، يرى نفسه لا يملك من أمره شيئاً ، بل
 مضى بقدر الواقع والحلق ، كأنه يصعب آخر ، آخرين ، ويكفي
 من حكاية اللذة التي لا يلبث أن ينتابه ، والحلم الذي يتردد عليه
 دون أن يطرئ اليأس ، كأنه أليف ، وهو ضاري العينين ، والجزء
 الأثقل من حقيقته بين وبين الترقى في حرة الانطلاق والتحرر الذي لا
 عقل فيه ولا قانون» (ص ٢٦) . ويقول ميخائيل دحل أن ذلك الحلم
 المرفود لتكرار القديم التي في بيتها الذي سوف يصعب من الآن بيتاً ؟
 أم هو حلم داخل الحلم ؟ فرقتها ، في بيتها ، على شاطئ بحر غير
 موجود ، أصعد إليها السلم وألقاها وعارفاً ، كما لا يحدث إلا
 نادراً . أعرف من الغيب الذي هو عصر الحلم النبوية ، وتفتح
 أنفاسها تحت تشابك الشجر القديم القديم ، أضيء ، ليس للفهم
 ولم ، حل السجدة في لمر الطويل القديم . أعرف هذا لمر
 الحميم ، وأعرف الفترة الأخرى التي لم أعلمها بعد ، في جهوف
 الحلم . أعرف كيف تنبع ملاسها وكيف تنطفي سريها ، أعرف
 الدوالب الخسبي الدافئ اللون ليليا لثقل في أشيائها الصغيرة ،
 وأعرفها مسترخية ، رافعة مستندة بظراف على الفرائش في ثياب
 النوم ، تنظر لي نظرة فيها فهم وتذكر وحزن وانظلال ، والسعادة
 الزرقاء عذبة من نور الزواج في الخارج ، وتؤشيه في شفايف مائية
 نائية الواقع ، أعرف الرامة الوحيدة والنبالية في هذا الحلم داخل
 الحلم ، وأعرف أنه حلم نبوة وغرابية ، وفيه مروج حلوته يولوب
 على سيفب يحيي غير موجوده (ص ١٥٦) .

إن أحلام ميخائيل تشبه ذكرياته ، لأن أحلامه تقوم من خلال
 ذكرياته . وذكريات ميخائيل أحلامه تتميز بالتلفن والسيولة
 والتضيق ، وكذلك التداخل والتقاطع والتناقل ، وهي أيضاً ذات طابع
 ليبي وتبرقي غلط ، إن الأشياء تلي ميخائيل وتخلطها بغيره

البصري في ضوء متصل تفقد فيه الأشياء أصواتها حتى الحفوت ،
 ويكون الضوء مع الصوت مع الراتحة مع الشكل كلها ذات خصائص
 خاصة هي خصائص الحلم . هناك نوع من الأحلام الليلية نعلم فيه
 بجزء من أنفسنا ، ولكننا في الوقت نفسه نعرف بجزء آخر أننا نعلم ،
 ويستمر الحلم ، ونعرف أنه حلم حقيقي وليس حلم يقظة أو وهم ،
 ومن ثم نكون هنا في حالة معرفة بأننا داخل الحلم وخارجها أيضاً .
 وهذا النوع من الأحلام له دوره مهم جداً في الرؤى في الحلية^(٣٨) . إن
 هذا النوع من الأحلام يكون أكثر قابلية للتذكر وأشد قرباً من عملية
 الإبداع والحلم الشعري مثلاً كان الأمر في إبداع كورلديج لقصيدته
 كورلديج مثلاً^(٣٩) . إنه الحلم داخل الحلم الذي صرح عنه ميخائيل ،
 والذي قلست تجربته إلى حد كبير على أساسه ، إنه الحلم القريب من
 المجاز ، فللمجاز يشتمل على التوتر ، التوتر بين معنيين متناقضين
 ظاهرياً ، لكنه يشتمل أيضاً على التوتر بين الجزء الذي في أنفسنا ،
 والذي يتغير ويندرك التمثل على أنه وحدة ، خفية أو ضاعفة من
 ناحية ، وكذلك الجزء الذي يظل قادراً على تدوير التناقض والتعارض بين
 للمعنيين واندماجهما من ناحية أخرى . ويدون الإدراك الأول يكون
 للمجاز لغة لا معنى لها ، ويدون الإدراك الثاني (المعنى الثاني) لا يكون
 للمجاز لغة على الإطلاق^(٤٠) . لقد كان إدراك ميخائيل لرامة في قدر
 كبير من المجاز أيضاً ، فقد كان حضورها غيباً وكان غيباً حضورها ،
 مثلها مثل الحلم الذي لا يحير ، وكأن حضورها ساقط على الوحي والعالم ،
 ولكنه بالنسبة لصاحبه أكثر حقيقة من كل مكونات العالم : «وكانت
 غوايتها له ، في أرض ليله ، من خلف كتابات متعرجة الغلال ،
 عابرة ، لا يكاد يحسها بيده ، كانت تروحه وبضحي وتعود ، على غير
 انتظار ، من غير ميلاد ، وكأن حضورها مبدع لا يرى لا حدود له .
 وكان قفداً ، في غمرة حبه ، يلعب معه يشمس الليل ، ويغطف
 ليله . شمس الميون زهرة ليلية صلبة ، حادة الأطراف ، بالية ، لا
 تنطفئ» (ص ١٧٣) .

من الحالات المرتبطة بالحلم تلك الحيرة التي لا يكون الأفراد على
 وهي كامل بسلوكها ، تلك الحالة التي تحدث في غسق الوحي أو في
 حالة الحذر ، في الحد القاصم بين النوم واليقظة في منطقة ما قبل
 الغياب مباشرة ، أو ما بين مباشرة ، ويسمى عليه النفس هذه الحالة
 باسم Hypnagogic ، الحيرة مباشرة سابقة على النوم مباشرة ،
 وسموها Hypnompne عندما تحدث سابقة على النوم مباشرة ،
 مباشرة أي قبل أن يصبح في حالة كاملة من اليقظة . والصور التوتوية
 في هذه الحالة تجعل لي أن تكون شديدة القوة ، تفصيلية ، تقع فيها
 وراء قبضة التحكم البشري . تكون هذه الحيريات شديدة الحيوية
 بحيث تبدو واقعية ، ولا يدرك الأفراد في حالات كثيرة أن هذه الصور
 إنما هي صور داخلية^(٤١) . وميخائيل في «الزمن الآخر» في احتزاز
 سَفَّ الوحي الملم ، يأتيه وجهها المشوق الصامت ، وحده في كل
 هذه الحيريات لتفصيه ينحني عليه ، ويسقط حوله شعراً الطويل
 الأسود الذي عرفه في ليلة القمر في حاليته ، يبعثه الحذر ، أعشاب
 بحرية مبلولة وساعة من الشمس ، وهو متفوح العينين ، يحس منه
 الفجر على وجهه وحل عينيه ، ويشرب له ، ويغشي كأنه لم يوجد
 أبداً ، الوحيد الذي كان له وجوده (ص ١١٤) . وهو يقول لنفسه :
 «ما كان أعرف ذلك الحلم الأول نحو ذلك الزمن» .

وقال : عندما تحدثت عنها الآن ، تبدو الأمور قطعة الغدوة ،

والكلمات تنبئ بالطبع في السياق المجازي للكلام الذي يُقرب لغة النص من لغة الأنواع الشعرية ويتصل بها من لغة الأنواع السردية^(٣٧). فهذا النص يرفض ما يمكن أن نسميه بالبناء النوعي ويعمل ضده^(٣٨). وطريقة بناء النص تلعب فيه حركة الاسترجاع المضاعفة عدة مرات دوراً مركزياً، وهكذا تخلق حركة المضاعفة التي يسترجع فيها كل استرجاع استرجاعاً آخر، صورة للذاكرة تركيبية تعطي لنفسها الحرية في النص والسرد^(٣٩).

يقول كلسيور إنه قد لوحظ كثيراً أن الرابطة المعنية بين اللغة والأسطورة هي للجاذب^(٤٠). والنص الذي تطرحه رواية «الزمن الآخر» عالج بكليته من حق هذه العلاقة الخاصة بين اللغة والأسطورة. يتكون النص في كل باب من «الزمن الآخر» ومن ثم في الرواية كلها من سبع مكونات على الأقل يمكن لنا وصفها: التفكير الصامت الأجراري التوهي، التذكر الحواري، الأساطير المستعارة ملتصقة بجسد الواقع، الأحلام والأحلام داخل الأحلام، التماثل الحرفي أو الرقبات أو التماثل الصوتي أو مقاطع الإصاغة، الوثائق الشخصية كالمسائل وغير الشخصية كالمصاحف المصنف، وصف الأماكن والأشياء والمواقف. وفي كل باب من الأبواب يبدو ميخائيل كيا لو كان يُعَدُّ رامة ويعدّها ويستعملها مستخدماً الأفعال الحرفية والكلمات السحرية، الأساطير والأحلام، الحروف والأصوات.

يستعين إدوار الحراف بالفروق المرحفة بين لغة ما قبل الكلام (التفكير) والتذكر - الأحلام ولغة ما بعد الكلام (الصوت) - الحرف - التمثل ولغة الصمت أيضاً في إحياء تصورات. ومن المهم أن نلاحظ أن العلاقة بين القول والقال، بين القول والقول من ميخائيل وحده، أو منه فجأة رامة، ليست كلها علاقات متعاقبة في منظور الزمن، فقد تكون قوله التي يقولها هو تقع الآن وتحدث الآن (في الحاضر) في حين هو يتكلم ما كانت تقوله له (في الماضي). والتذكر الذي يتم الآن لأشياء قد وقعت في الماضي هو تذكير يجمع بين الإدراك بوصفه عملية نفسية تثير التفكير ومفجرة له، والماضي كذاكرة للتذكر ونسج له ومفعلة للإدراك في الحاضر أيضاً، وهذا لا يمنع بالطبع من أن تكون «القال» - «القال» الحوارية قد حدثت كلها في الماضي أو لم تحدث حتى الآن على الإطلاق، أو ربما ما يطعمان - من خلاله - إلى الحول في المستقبل، أو أن أحدهما (قال - قالت) تحدث في الماضي أو الحاضر أو المستقبل (قال ما قاله، وقال ما قاله) ويمكن أن يكون هذا المستقبل هو مستقبل الماضي ومن ثم فهو ماضٍ أيضاً، إنه تذكير شديد التقيد بمرافق وزيتون كيا قلنا، ويحتاج من القارئ إلى قدر كبير من البقعة والفتية والتركيز؛ ليقاطع الكلام واستمراريته ويتفقه ثم صمته وسكوته وانقطاعه وعلاماته الاستفهام والتعجب والتشكيل، كلها أمور ذات أهمية بالغة في حسن تلقي هذا النص، ومن ثم فالعلاقة بين القارئ والنص ليست علاقة سهلة وإن كان يمكن أن تكون كذلك.

يستخدم الكاتب للتصنيف والتفصيل، ونلخص تصورنا واستمساكنا من عديد من الكتاب والمفكرين من أماكن مختلفة من العالم؛ فنجد دستوريسكي مع شكسبير مع بامكال مع فريد الدين السطر مع ابن عربي مع غيرهم كذاتين في ملاء النص للجدلة دالاً.

واضحة الأحجام والحدود. ليس في ذلك شيء من الخفية. في تجرّ الألام واللبال للخطط الأوام، حيث ليس هناك إلا شيء فيه، وأجزاء مضطربة ومقطعة الشكل. الضوء لا يأتي إلا في الحلم (ص ٤٤). إنها نفس الخصائص التي عبر عنها كثيراً؛ حالة الأشكال وكمال الأحجام وسطوح الضوء وانقطاع الضجيج، كل ذلك في الحلم؛ أما علاج الحلم فيوجد الواقع الاضطراب للضجيج شبه الضوء؛ حالة عرفها ميخائيل جيداً لأنها وسيلته الكبرى للحلم؛ حالة غيرها جيداً وعبر عنها بأشكال عديدة؛ لكنها واحدة وأصل في أحداث الأحلام الزوجية الوايلة بالذئق يتوغلها الصباح لل صبحاري من الفصل للصبح في حبة للهي (ص ٥١).

إن الأحلام لها قوة شفائية، وهي طاقّة إبداعية، وهي وسيلة من وسائل الوجود واستمراره. وهي لغة إنسانية خاصة مثلها مثل لغة الكلام، ودلائها الرمزية لا نهائية، لكن جلورها كمنة في الواقع. وعندما يقول ميخائيل رامة بأشكال مختلفة «أنا خارج الزمن» (ص ٣١٣) فإنه يلخص في جملة بسيطة إيمانه وعقليته بهذا الحلم الخالد، الحلم الذي هو خارج الزمن، بلا زمن.

شكل الألام - شكل النصور :

التصورات الخاصة السابقة التي عرضنا لها والمتعلقة بتصوير الأساطير وطبيعة الأحلام والطقوس والطقوس المفسدة والرموز والتي نرى الأكثر أمثلة والأكثر اكتمالاً، كلها فرضت نفسها على طبيعة الألام التي في الرواية؛ إنها نص مفتوح على الأنواع الفنية الأخرى، وطريقة البناء التي ليست مأقولة أو شائعة؛ إنها تحتاج من القارئ الجليل وتفكير إليه.

حين يستعمل إدوار الحراف الأساطير الشعبية ويخلق أسطوريته الخاصة فإنه يستعين بمختلفة الوحدات السردية التي تصف العالم الأسطوري؛ وكذلك فورية تتابع الأفعال وتلاصق الوظائف والذرة الحيات والمظهر للذات للأسطورة^(٤١).

يستخدم إدوار الحراف وسيلة سينمائية أساسية هي وسيلة المونتاج، هذا إلى جانب وسائل فرعية أخرى تستعمل على أدوات تنظيمية مثل المظهر المضاعف والمقطعات البسيطة والاختصاص التدريجي؛ والمصور من قرب، والمظهر الشامل؛ والارتداد^(٤٢). وكلها عناصر واضحة في تذكير تيار الوعي في الرواية الحديثة، وتيار الوعي هنا لا يجري في السياق الزمني المتواضع عليه، بل إن له سبلاً زمنياً لا يعترف بقتلها الزمن، أو بل أن هناك في المستقبل زمام يحدث بعد؛ بل لا يعرف هذا السياق أصلاً، وإذنا الزمن عند لحظة معجدة أبدأ^(٤٣).

حين يتحدث رويشارد إلهيمان عن الخصائص للميزة لأعمال جيمس جويس ويخاصة «بوليسيس» ومقطعة فيتجينال، فإنه يشير مؤكداً إلى اعتماد جويس في بناء لأعماله على المونتاج الداخلي، والمقابلة بين الواقع والأسطورة واستخدام اللغة الشعرية، وتأكيد أهمية الذاكرة والحجرات الماضية والزمن الذي تم استعادته، والتجريب الواضح في اللغة عمل مستوى الحرف والكلمة والمجلدة^(٤٤). هذه الخصائص موجودة أيضاً في نص إدوار الحراف. فالملاحظات الجليدة الناشئة بين الكلمات والأشياء والكلمات

الحيلة . إن حركة الحرف الموسيقية هي حركة دالة يجب النظر فيها كلها وما بعدها لفهم الدلالة الكائنة فيها ، إنها تأتي ضرورة تعبيرية وظيفية ، أحيانا تفيد في نقل حالة معينة وأحيانا توحى بمحاولة من قبل ميخائيل لفرض حراسية مشددة حول منطقة معينة من الوعى (أو اللاوعى إذا شئت) يمه أن يجيئها بسياج كي لا تظهر لأنها وثيقة الاتصال بالأم حادة ومأساة متجددة . وهي متعلقة من العمل محتاج إلى جهد خاص وطريقة أكثر عمقا من التحليل .

أخيراً فإني من لثمة أن نميز داخل الخطاب الممثل في هذه الرواية بين زمن القصة story time الذى هو كما يقول أوزوالد دكر و ويتلوهان فودوفوفه زمن الحكاية أو الزمن المحكى أو الزمن الخاص بعالم خاص ينتمى أو يستلر ، وزمن الكتابة writing time أو زمن النص وهو الزمن المرتبط بعملية السرد والحكي الحاضر داخل النص لكنه الأكل تمثيلاً^(٣٦) . في «الزمن الآخر» يكون زمن القصة هو اللازم نفسه ، هو بداية التاريخ ، أو هو زمن بلا بداية وإن كانت له نهاية ، ثم هو أيضاً زمن الحلم وزمن الأساطير للتصوير ، هو زمن خاص بالمكان لكنه ليس محدوداً ولا محدد ، الزمن للمحكى هنا هو زمن أساطير الخصوة/التجدد/الحياة ، لكنه ليس زمن القصة الوحيد ، فهناك معه وبجانبه الزمن الخاص بعلاقة ميخائيل ورامنة ؛ هذا الزمن بالقياس الكرونولوجى محدود ؛ لكنه في ضوء القياس الأسطورى ومقاييس زمن الحلم غير محدود ؛ أما زمن الكتابة فهو زمن قريب لا يبعد كثيراً ؛ إنه كما أشار الكاتب في نهاية روايته يقع بين ٩ أكتوبر ١٩٨٣ و ٣ أغسطس ١٩٨٤ ، وهو زمن محدد بالنسبة إلى زمن القصة ، لكن الدروس التى قد نخرج من به «الزمن الآخر» هو أن الارتباط المهم لا يتمثل فيها بين السنوات المتخيرة لكنه يكمن في قلب الوقائع والحقائق الخالصة .

تتجمع في النص صور الحلم مع صور الذاكرة مع صور الخيال مع حقائق الإدراك وهلوسة التوهم ، صور الاستدعاء مع صور التحديق وأمنيت الحياة والموت والحب والميلان ، ومن ثم يتراوح أسلوب الرواية بين لغة غارقة في الشعر ولغة تقترب من لغة الحياة اليومية الدارجة (لكنها ليست عامية بالقطع) ولغة قاموسية شديدة الصرامة والتحديد . والصراع الكبير بين هذه المستويات الثلاثة للغة ، الصراع الحقيقى الحاد المتنازع المتأجج ، يدور هناك ، في عالم الباطن حيث تنهض الذكريات وتتجرف الأفكار ويحترق وتوهض الأحلام وتتأجج الرموز ، حيث يكون الماضى حاضراً والحاضر ماضياً والغياب مثولاً والمثول غياباً في متناول زمنى معكوس ومضاد ومنفتح .

وتراوح أسلوب إدوار الحرام ما بين السيطرة التامة على اللغة والإنشاء التام لهذه السيطرة ، وأحيانا ما تختلط السيطرة بعدم السيطرة ، حيث تتداخل مشاهد حلمية مهوشة مع مقطع غريبية صوتية إصاصة تنهض فيها كلمات ذات خصائص صوتية متقاربة لنقل حالة معينة يريدنا ، واكتساب اللغة مصاحبات موسيقية إضافية مع مصاحباتها الصوتية وقيمها التشكيلية ، ومن ثم تفيد هذه المقاطع الصوتية في نقل حالات معينة . فهو يستعمل حرف الحاء مثلاً (ص) للتصير من حالة الحلم والاحتمال والحسرة والالهي للستر والأحلام للبدو ، في حين يستعمل حرف الجيم لإحداث الفصيح أو الإيحاء به ، الفصيح والغوص الذى يمحول حيلة نفسه منها من خلال إسقاط حازم الصوت أو وضعه بينه وبينها ، حيث الضوضاء الهائلة التى يردد الحرب منها للمرتجعة بالصدء والقعقة بلا طعن وسرعة التذبذب للاله بمظاهر الانكسار ؛ في حين يكون حرف النون في نهاية الرواية مبرراً عن النعمة والاحتفاء والغرفة ، الحالة المصاحبة لاقتراب الفرق ، أبرزين في الأساطير المصرية الذى هو الإله الغريق وتائنولس في الأساطير الإغريقية الذى يظل في عرش دائم مدى

المواهب

- (٤) كلود ليفي شتراوس ، مقالات في الإناسة ، اعطرها ونقلها إلى العربية د. حسن قيس ، بيروت : دار الآشور ، ١٩٨٣ ، ص ٤٧ .
- (٥) توماس بالفتش ، عصر الأساطير ، ترجمة : رشدى السيسى ، القاهرة : النهضة العربية ، ١٩٦٦ ، ص ١١ .
- (٦) جى. وولتر ، الأسس الثقافية والرمزية للفعل الاجتماعى ، تحرير د. مصطفى الناضلى ، مجلة «البحث» اللبنانية حزيران ١٩٨٣ ، ص ٩٥ .

C. L. Struss, *The Structural Study of Myth*, in: *The Structural Study of Myth*, ed. R. & M. De George, Anchor Books, New York: 1972, p. 209.

- (٢) ك. د. كلافين ، الأسطورة ، ترجمة جعفر صادق الخليل ، منشورات عويدات (بيروت - باريس) ، ١٩٨١ ، ص ٣٣ .
- (٣) محمد عبد الحى ، الأسطورة الإغريقية في الشعر العربى المعاصر ، القاهرة : دار النهضة المصرية ، ١٩٧٧ ، ص ٨٧ .

Drama, ed. by M. Kallich et al, New York: The Odyssey Press 1988.

(٢٩) يرد ذلك في أكثر من موضع من د رامة والتين ، وكذلك ، الزمن الآخر .

(٣٠) مجمع الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية ، ص ٢٤٨ - ٢٤٩ .

(٣١) S. Freud, Dostoevsky and Parricide, in: *Oedipus, Myth and Drama*, p. 308.

(٣٢) O. Rank, *Birth of Hero*, ch. I.

(٣٣) عيد المزمزم صالح ، الشرق الأدنى القديم ، الجزء الأول ، القاهرة : الأنجلو ، ١٩٨٢ ، ص ٢٤٧ .

(٣٤) صموئيل هنري هوك ، المرجع السابق ، مواضع متفرقة .

(٣٥) بير موتيه ، الحيلة البوبية في مصر في عهد الفرعسة ، ترجمة مزمزم مرس منصور ، القاهرة : المدار المصرية والتأليف والترجمة ، ١٩٦٥ ، ص ٣٧٢ - ٣٧٦ ، وهناك رأي مشابه لذلك أوردته إيفر ليمستر في كتابه د لافسي الخلق ، الحيلة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨١ ، ص ٦٨ وكذلك هنري برستيد في لجر القصير ، ص ١٢٨ .

(٣٦) بير موتيه ، المرجع السابق ، ص ٣٧٦ .

(٣٧) C. G. Jung, *Systems of Transformation*, p. 272.

(٣٨) إندوار الحراف ، غواطر حول ميتخايل ودون كيشوت : تساق ، إنداع ، أكتوبر ١٩٨٥ .

(٤٠) Quoted through J. Campbell, 1970, p. 165.

رقد أحمد أنطوني هيكسل مصطلح أبواب الإدراك perception في ديم من ديم بليك ويصله موقفاً لأحد كتب .

(٤١) سلمى خفيا ، رامة والتين ، فصول ، ١٩٨١ ، المجلد الأول ، العدد الثاني ، ص ٢٦٥ .

(٤٢) E. Cassirer, *Language and Myth*, New York: Dover, 1946, pp. 45 — 50.

(٤٣) Through J. S. Levine, *Originality and Repetition in Pinnagone* Wake and Ulysses, PMLA, 1979, Vol 94, No 1.

(٤٤) إندوار الحراف ، غواطر حول ميتخايل ودون كيشوت : تساق ، إنداع ، أكتوبر ١٩٨٥ .

(٤٥) إندوار الحراف ، مذهب الرواية ، قدمت إلى ملطي الرواية العربية التي حدث في نفس يا العرب ، ص ١٩٧٩ ، ٣٠٦ ، والأدب البيروني . المجلد ٣ - ٢ - كتاب - أنار ، ١٩٨٠ ، ص ١٠٥ .

(٤٦) C. S. Jung, *Psychology and Literature In: The Creative Process*, ed. by B. Ghiselin, New York: The New Amer. Lib. , 1952, pp. 208 — 210.

(٤٧) ملحر شافيق فريد ، رواية عطية ، الثالثة ، مايو ١٩٨١ ، ص ٩٤ .

(٤٨) English, H & English A. C. , A Comprehensive Dictionary of Psychological and Psychoanalytical Terms, New York: Longman, 1956, p. 303.

(٤٩) Samuels, M. & Samuels, N. *Seeing With the Mind's Eye, The History, Techniques and Uses of Visualization*, New York: Random House Inc. , 1982, 301.

(٥٠) E. Wood, *Zen Dictionary*, London: Pelican, p. 93.

(٥١) Samuels & Samuels, p. 93.

(٥٢) Samuels & Samuels, pp. 83 — 93.

(٧) إرنست كليمور ، الذلة والأسطورة ، ترجمة د. أحمد حلمي عمود ، القاهرة : الحيلة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ص ٦٥ - ٦٦ .

(٨) من خلال د. عز الدين إسمايل ، القصص القصص في السودان ، دراسة في فنية الحكاية وروايتها ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة : ١٩٧١ ، ص ١٨٦ .

(٩) أحمد حسن الدين الجليلي ، صانع الأسطورة : الطيب صالح ، مجلة د لاف ، العدد الثالث ، ربيع ١٩٨٢ ، من منشورات الجامعة الأمريكية بالقاهرة .

(١٠) صموئيل هنري هوك ، منطلق الحيلة البشرية ، بحث في الأساطير ، ترجمة صبيح حليدي ، اللائقية ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، ١٩٨٢ ، ص ٩ .

(١١) J. Campbell, *Mythological Themes in Creative Literature and Art, Inc: Myths, Dreams, and Religions*, ed. by J. Campbell, New York: Dutton 1970, p. 138 — 141.

(١٢) C. L. Strass, *Myth and Literature*, p. 210.

(١٣) C. L. Strass, *The Structural Study of Myth*, p. 210.

(١٤) ملطي الحوري ، المنهج الميثولوجي ، مجلة التراث الشعبي (الرائية) عدد ١١ ، ١٢ ، ص ٢١٣ - ٢٠٤ .

(١٥) مرجع هنري هوك ، ص ٣١٠ من خلال د. أحمد حسن الدين الجليلي ، الأسطورة في السحر المصري ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٤ ، ص ٧١ .

(١٦) A. W. Shorter, *The Egyptian Gods*, London: Routledge & Kegan Paul, 1993, p. 130.

(١٧) إندوار الحراف ، رامة والتين ، بيروت ، المؤسسة العربية ، ١٩٨٠ ، ص ٩٦ .

(١٨) مجمع الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية ، ترجمة أمين سلامة ، القاهرة : دار الفكر العربي ، ١٩٥٥ ، ص ١٩٥ - ١٩٦ وكذلك د. عبد الحميد بونس ، مجمع الترنكون ، بيروت : مكتبة لبنان ، ١٩٨٢ ، ص ١٢٤ .

(١٩) محمد عبد الحميد علان ، الأساطير والحرفات عند العرب ، بيروت ص ١٢٩ - ١٣٠ .

(٢٠) جيمس فريزر ، أفريوز ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٢ ، بخاصة الفصل الرابع .

(٢١) قايوس الكتاب المقدس ، بيروت : منشورات مكتبة للشعل ، ١٩٨١ ، ص ٣١٢ .

(٢٢) James Orr et al (eds) *International Standard Bible Encyclopedia*, Vpl. IV, Peardmore, 1974.

(٢٣) جيمس هنري برستيد ، لجر القصير ، ترجمة سليم حسن وأخرون ، القاهرة : مكتبة مصر ، ١٩٧٧ ، ص ١١٦ .

(٢٤) جيمس فريزر ، أفريوز ، أفريوز ، ص ١١٨ .

(٢٥) د. يا يوحنا اللاهوت ، الإسكندرية : كنيسة ملر جرجس بلسبروتيج ، ١٩٧٢ ، ص ٦٩ .

(٢٦) د. أ. أفرستيد ، نيرة ألدنيا ، تفسير ملر ألدنيا ، ص ٦٥ .

(٢٧) د. أ. أفرستيد ، نيرة ألدنيا ، تفسير ملر ألدنيا ، ص ٦٥ .

(٢٨) C. G. Jung, *Symbols of Transformation, Inc: Oedipus, Myth and*

- (٦٥) S. T. Coleridge, Prefatory Note to *Kubla Khan*, in: *The Creative Process*, 1932, pp. 84 — 85 .
- (٦٦) Parfield, p. 223.
- (٦٧) Samuels & Samuels, p. 47.
- (٦٨) قسم طقوس ، فنانة لغوي في السرد الأسطوري اللغوي : جيلجاش ، دمشق : دار السؤال ، ١٩٨٤ ، ص ٧٩ .
- (٦٩) روبرت هفري ، تيسار الرمي في الرواية الحديثة ، ترجمة د. محمود الرقيص ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٥ ، ص ٧١ - ٧٢ .
- (٧٠) إدغار آللرايت ، مفهومي للرواية ، ص ٣٠٨ .
- (٧١) R. Ellmann, James Joyce, New York: Oxford University Press (٧١) 1959, pp. 306 — 313 .
- (٧٢) لغوي صالح ، رامة والتين : تشریح المثنى ، مجلة لهذه الأوعية ، العدد الخامس السنة الثانية شتاء ١٩٨٥ ، ص ٥٠ .
- (٧٣) سيزا قسم ، بربطها المثل المقترح ، فصول ، ١٩٨٤ ، للجلد الرابع ، العدد ثانی .
- (٧٤) لغوي صالح ، رامة والتين : تشریح المثنى ، ص ٤٧ .
- (٧٥) E. Cassirer, *Language and Myth*, p. 184.
- (٧٦) O. Ducrot & T. Todorov, *Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language*, Trans. by C. Farter, Oxford: Blackwell Reference, 1979, p. 319.
- (٥٣) C. G. Jung, *Psychological Types*, London: Kogan Paul, 1933, p. 111.
- (٥٤) R. Arizkism, *Inverted Perspective in Art*, Leonardo 1972, 5, pp. 125 — 135.
- (٥٥) M. Wenzel, *Toward A Comprehensive Psychology of Estimation*, (٥٥) New York: Holt 1958, p. 8.
- (٥٦) إدغار آللرايت ، ندوة برنامج مع البلاد ، ١٣ فبراير ١٩٨٠ ، نشر محمود عل الآلة الكتبة .
- (٥٧) بدر الجنوب ، الزمن الآخر والرمي التيقظي للوجود ، إدماج ، أغسطس ١٩٨٥ ، ص ١٠ .
- (٥٨) C. L. Strauss, *The Structural Study of Myth*, p. 153.
- (٥٩) J. S. Levine, 1979, p. 107.
- (٦٠) Samuels & Samuels, p. 5.
- (٦١) Samuels & Samuels, p. 11 — 12.
- (٦٢) D. Fontana, *A Grammar of Dreams*, New York: The Harvester Press, 1978, p. 14.
- (٦٣) فريدريك فون هيرلين ، الحكاية الخرافية ، ترجمة د. تيمية إبراهيم ، بيروت : دار القلم ، ١٩٧٥ ، ص ٩٨ .
- (٦٤) O. Parfield, *Dream, Myth, and Philosophical Double Vision*, (٦٤) in : *Myths, Dreams and Religion*, 1970, p. 222.

بِلاغة الاستحالة

"بيضة الديك" بين استحداث الشكل ومنطق البتر السردى

بشير القمري

١ - مدخل : الرواية المغربية ، طبيعة أم استعمار ؟

لننترف منذ البداية : إن الحديث عن الرواية المغربية لم يعد في الوقت الراهن حديثاً سهلاً وطيماً ؛ ذلك أن هذا الجنس الأدبي وهو يترسخ تدريجياً تقاليد أدبية إبداعية جديدا ، وكتابة تتنظم ضمن متواليات متقاطعة من الخطابات ، وتسهم في مساهمة الواقع (بنورها ؟) وعاورة الذات بالآخر والمجتمع والسياسة والتاريخ ، قد أصبح - هذا الجنس الأدبي - يحيط نفسه بسيرورة من القضايا والأسئلة المركبة التي ما فتئت تحسب وتتناسل في فوران لا يتسب ولا يتوقف . وبعد المقاربات الممكنة في الوصف والتفسير والتأويل ، ويزداد الإشكال - ومعه الإشكالية - ضراوة عندما تنصب مقارنة صعوبة التوفيق بين مسألة التكوين - الذي كان مشروعه متردداً في البداية من حيث النشأة والتطور - ومسألة وحدانية الشكل - التي تفترض وجود التراكم والتجارب المتكاملة ، كما تفترض توافر علاقات الرأى بالذات والآخر والتقاليد والاجتماعي والسياسي ، وتفترض - فوق هذا - وجود منطق قطائمي يمس حقيقة لجانب مركز الصدارة وطبيعتها بين هذه الرواية وما سبقها من تقاليد تربية وشعرية بخاصة عندما نسلم مع الأستاذ أحمد البايوري بأن هذه التقاليد كانت بالفعل تعرف د صراعاً تكوينياً ، أساسه التحول الذي حدث على مستوى البنى الذهنية التي انتقلت من تغليب سلطة النثر على الشعر ، وتقريب الشعرية من الشعرية ، من اللغات والمجتمع بوصفها شرطاً أساسياً وحيوياً لا يستطاع عناصر القصة والسرد^(١) التي التحدث في بداية التأسيس الأول شكل « القصة القصيرة » أو « المقالة القصصية » ؛ غير أن الانتصار الجزئي الذي حرته القصة أولاً ثم الرواية بعدها لا يمنع من القول باشتداد تعقد المسألة الروائية بحكم ما ارتبطت به من تحريجات ومواقف نقدية أصبح بعضها الآن ينسحب - كالقول بصدقة العصر والتجريب (إبراهيم الخليل) ، وهيمنة السيرة الذاتية (إدريس القايوري) والبعض الآخر يتجلى ويزداد انفتاحاً من باب جدلية ما يعرفه كل تاريخ أدبي حديث معاصر . من شأن هذه الملامح والسمات أن تطرح سؤالاً مركزياً هو : هل عرفت الرواية العربية سابقاً - وتعرف حالياً - تحولات تكوينية محسوسة يتدغم ضمنها ما له علاقة بالتجارب الروائية والكلاسيكية والتجارب الحديثة ؟ في الآن نفسه ؟

والأسلوب والكتابة ، والقول بتوافر شروط الانتصار داخل كتابة الرواية المغربية ؛ وهما المظهران اللذان يسمان جانب التطور المورفولوجي داخلها ، بخاصة عندما نراعي سيرورة الانتقال من الشعر إلى القصة إلى الرواية ، ومن السخرية والمقالة داخل الأدب النثري : كيف مستعمل مع هذه التحولات ؛ وهذا والتزقن ؛ وهذا والانتصار ؟ هل نسلم إيجابياً (وتجهزاً) بوجود قطعة انطلاقاً من

يلو لأول وهلة أننا إذاً خطون متقاطعين داخل المشروع الروائي بالمغرب ، وهما : تحقيق انزعاج بالنسبة للنصوص التي ظهرت منذ ما يقرب من عقد ونصف من الزمان ، ووفاء نصوص أخرى سابقة ولاسحق - لا تتم - للاندماج القويبة نفسها ؛ ومن ثم قد نشطع افتراض وجود مظهر للتزقن الذي تحدث عنه (رولان بارت) بصدد الرواية الفرنسية منذ (طوبون)^(٢) على أساس مراعاة شروط اللغة

والحوار الداخلي» التي تشبه أسلوب «اليوميات» إلى صيغة التساؤل والتشكك والاستهزاء والدخول في سجالية مع مظاهر أخرى تحولت من هيمنة القري – الدليل إلى الجلمعي – الموضوعي (ص ١٩) . وتقرب من هذه المراسحة تقنية تضمين حكاية حشاش (رجال) و(عمر) ص ٩/١٠ – داخل قصة (الحاجة) ، ولها نفس أن ما كان سردها مستند إلى «الماضي القريب» للرواية قد أصبح وعلامة ويتخذ لبوس « وجهة نظر إيديولوجية » :

كلنا نذكر أمخاضاً أحياناً ونقصر في أحيان أخرى وما وقع تلك الليلة مع (رجال) كاف ليرهن على أن غه أكبر من غي . تلك الليلة صغر غي حتى أصبح في حجم حبه خول ، وكبر غه حتى أصبح في حجم جبل . قلت له مراراً أن يصعد إلى السطح وأن يلقى هناك ذلك الشاب إلى الحارج ، ولكنه أصر على ألا يفعل ذلك ... الخ (ص ٢٨) .

ومن قبيل ذلك أيضاً تضمين نفس الحكاية من قبل (عمر) وهو يسرد قصته (ص ٢٥) حيث نقراً : «هذا ما وقع لها من ذلك الشاب الطفيف طيب الطبع (رجال) . لو كنت قد أتيت رأياً لكنت قد كتلتته أو قتلتها» ، وكلها تؤول إلى القصة – التولة التي يكتبها الحدث داخلها مستنداً إلى زمن الرواية عامة ، ويرتبط بنية الوصف الضيق للسلطة (الشجار ص ١٠) ، ونفس المظهر تحتكم إلى قصة (غنى) من (رجال) ص ٤٠/٤١ – وصليقة (عمر) يوم التقى بها هذا الأخير (ص ٤٠) ، وإذا كان هذا كله على نيل نوعاً من التناص الدخول الذي يفرغه منطق النص ، فإنه إلى جانب ذلك يقوم بوظيفة دلالية تصاف إلى الوظيفة التركيبية ، وذلك عندما تشدد على «الأيدولوجي» وصل الوصي للثبات لدى الشخصيات عندما يتعلق الأمر بالإثبات من الرؤية لتمام أو إصدار أحكام القيمة (عاصمة الشخصيات بعضها بعضاً كما هو الشأن بالنسبة لـ (غنى) وهي تجسد وفصولها (رجال) ص ٤٢) . وتختلف إلى هذا «التشكيل» للمعاري خاصة تركيبية أخرى أكثر استحكاماً في تنظيم مروحة الزمن الروائي العام من حيث نواته وتوابعها في السرد ، ويتجلى ذلك بوضوح عندما تفكك سنن هذا الزمن في قصة (الحاجة) التي تنسب «عرباً» إلى «حاضر الرواية» ، ولكنها تجمع دفعة واحدة بين الاستدراك عندما تروي طفولتها مستندة إلى الماضي البعيد (ص ٢٠/٢١) ، ثم تروي بعد ذلك مراهقتها واكتمالها وندوبها و«المرأة الغريبة» (ص ٢٢/٢٤) – التي هو جزء من حاضر الرواية أيضاً – وتروي ثالثة تنفاً في أحاديثها مع أمها وهي تطالبها بأن يكون لها بيت (ص ٢٥) ، وحديث أمها مع (السي العمري) (ص ٢٧) : «- والله كم أفتي لو أنجب منك ولداً يا بركتاف . - وماذا تفعلين به ؟ ماذا سوف يأكُل ؟ يَكُنِّي أن أميل أبناء تلك الكهولة» ، وتخرج ذلك بقصتها مع (عمر) التي هي بدورها جزء لا يتجزأ من حاضر (عصبة الديك) أيضاً :

- يجب أن تنجب لي ولداً أو ولدتين من هؤلاء الفتيستات اللواتي يرتدن البيت . دعني أتكلم بالأم .

قال عمر :

- أنت تريدن أن تلطخي السجن . أنا لا أطيع أن أنجب ابن حرام . ص (٢٨)

نصوص (المروي) و (الملقن) و (شعوم) و (التأزي) و (ريح) لم أنه كما يقول (ر . بروت) نفسه « يجب ألا يخذلنا لا التسويع ولا الحركة ، فالأمر يتعلق جيداً بكتابة جديدة»^(٢) ، ومن ثم لا تنمى النصوص الأخيرة – خاصة عند (شعوم) و (التأزي) و (ريح) – المستوى والتزيين^(٣) ؟

إن التدخل السليم للإجابة عن إشكال القطعية والاستمرارية داخل التجربة الروائية بالمغرب هو أن تؤمن – بهدف الحديث عن التمزق والانتعاش – بأنها كتابة بوجوانية تعرف بدورها وإشكالية الشكل^(٤) ، ومن خلال ذلك قد تصارب كل للشروع الروائي بما في ذلك (عصبة الديك) التي من شأنها أن تقدم تشخيصاً مفيداً لآلية التحول والثبات ، والتغير والمتعة ، كما تقدم الدليل على اختيار كتابة تصبح – نتيجة التجربة – بمثابة مرآة أو سجن عندما ينطلق الأمر بمحاولة الوصي بهذه الكتابة المقرونة بالمحافظة والاستمرارية في الآن نفسه .

٢ - بنية الحكى في (عصبة الديك) :

شكلياً : يعتمد النص نفساً فنياً يجمع بين التركيب للتدخل على مستوى البناء ، والمقص المشترك الذي تمارسه الشخصيات في حق بعضها البعض على مستوى السرد . وتبدو قصة (رجال) في هذا النسق نواة أو بؤرة ينتفع بها النص (ص ٦) ، لتلونها بعد ذلك قصة (الحاجة) (ص ٧٠/٧١) ، قصة (عمر) ، بعدها (ص ٣٤/٣٥) ، قصة (غنى) صليقة (رجال) (ص ٤٠/٤١) قبل أن تنسج قصة (ترة) صليقة (عمر) (ص ٤٨/٥١) ، ثم تعود بعدها جميعاً قصة (رجال) إلى التسلل (ص ٥٤/٦٤) ، وقصته عن حليقة والكاتب بعد ذلك (ص ٦٦/٧١) ، ثم تُل إلى النهاية قصة سارد (عصبة الديك) عن جيبى (ص - عن) وعن صليقة (رجال) والكاتب (ص ٧٤/٨١) ، إلا أن هذه التوالية من القصص الثلاث المنقطعة فضائياً ينبغي ألا تنسبنا بعض الخصائص للرواية بوجوانية ، وهي تسيطر أواليتها بمرآة بين قصة وأخرى أحياناً عندما يتعلق الأمر بالتسويق السردى وتوظيف لخدمة استراتيجيات أخرى كالتوليف مثلاً ، ومن ذلك ما تقدمه قصة (عمر) من علاقة وظيفية في إدراك فعالية السارد الذي ينظم سيمفونية الانتقال من قصة إلى أخرى من طريق مؤشرات علاقوية تعين على تقريب الشدة والتفصيل والاندغام والتوليد دفعة واحدة :

و أنا من مراكش ، انخسبت فلة وفرت بنس من هناك . كانت تحبني ، ولكن أبها كان شريراً . لقد جئت على تلك الحادثة . اجترت مباراة للاتصال بالجارك . نجيت في الامتحان ، ولكن عندما وقعت الحادثة اضطررت للاختفاء . إن طريق السارد هي طريق الشر . تفرعلهم ! ويعلها جئت إلى الدار البيضاء ودخلت السجن والتقيت فيها بعد هذه الشارقة الملوقة « (ص ١٣) .

وقد جاءت هذه الخلاصة مندمجة داخل قصة (رجال) التي تشر تركيب (عصبة الديك) منذ الاستهلال ، وتغلغله عندما يعود السارد إلى الحكى على لسان (رجال) في شكل اعتراف معاكس لما بدأت به قصته ، وإن انحطت التبرة بين اللتصق والمتمم من صيغة

٥ - بنية الشكل : ثنائية الحميمية والإفحام :

لا يمكن أن يتم تفسير هذه البنية الشكلية ونفهمها إلا على ضوء ربط حافز القرار - مقروفاً بقانون الصلدة وحتى تولد وتشغل استمارة (البضفة) - بحافز الصراع والتناقض (التقابل) بين الذكر والأنثى - من منظورية محصورة رواية (زفران) هاته مع الحكاية الشعبية - بوصفها حولة إيديولوجية تالية قائمة في مجوليف الخطاب المعايث على قرار الحكاية الشعبية عندما تقوم بحيكليتها على لثنائية الحميمية والإفحام ، ويتضح ذلك عندما تصور (حسب النص) أن أم السارد الفرص (رجال) قد أوفقت بأبيه وبجعله برغم فقره بك وأربعة إخوة لا يلعبون إلى للدرسة لأنه لا يستطيع أن يطلع عنهم (ص ٨) ، وأن أب (عمر) يقول : «لأن الله نسيهن [النساء] من رحمته» (ص ٣٤) عندما يسأل : لماذا سميت النساء نساء ؟ ، وإلى هذا تعميم تتدرج ضمنه حتى النساء اللواتي عرفهن أب (عمر) ، ويمن أمه مدام هذا الأب يمثل بؤرة وهي شمس يحكم التجربة والبصر ، ثم عندما تعلم أن (عمر) أوفقت بـ (رجال) واليهودية أوفقت بـ (عمر) كيا أوفقت بـ قبل ذلك (كتر) فتاة مراکش الراحلة ، وبكامل هذا البعد عندما تقوم هذا الإفحام - حسب منظوره في الروض الشامية أساساً - أو بعض الكتابات المتناولة كـ (الروض العاطر) - تتدرجاً من التضمينات التي يحيل عليها الخطاب للحديث في النص ، وهو التدرج الذي يبدأ خافتاً ثم يهزى مصداً منذ البدايات الأولى ، ويتأخر تاليه بتشخيص التقابل بين الذكر والأنثى انطلاقاً من قصة اليهودية - مثلاً - والتي رجعت ما أراحت (ص ١٩) ، والتي من أجلها ترك (الس) (عمر) زوجته وأطفاله (ص ٢٦) ، ومن خلال هذه القصة يعلن (عمر) من المبدأ الجوهري في سلسلة (بضفة الديك) وهو مبدأ المرأة تتلوى الحميمية عندما يصح : «إن أحبايكين كثيرة» (ص ٢٦) ، ويقرن بذلك أيضاً قول اليهودية : «كلنا نأفدنا ، وقولنا إن .إن النساء ضلعة حواء . هذا صحيح . لأننا نقصات عقل ودين» (ص ٢٩) ، وبذلك تلتصق متطافاً جدالياً داخلها حاكياً للمبدأ الجوهري المشار إليه ، فيتدخل المؤلف لصياغة وباب النساء (ص ٣٣) ، وهذا ضرب من ضروب التناص من حيث الشكل الروائي ، ولإغناء الحفود بين سارد النص ومؤلف الرواية إلى جانب التناص مع الحكاية الشعبية ، ويأتي وباب النساء مترتبا عن هذا المطلق ذاته حين يقول (عمر) : «ولولا تلك الحفاه الصغيرة لما كنت قد ضلوت درب الطوارق في مراکش» (ص ٣٤) ، أما عندما يتناول (عمر) : «وهي هناك شيطان أكثر من المرأة» (ص ٣٥) فإن تساهله ينطج صفة رد Rêpétition على تسلا لا آخر : «هل تعتقد أن الحايبة شيطان ؟» (ص ٣٦) الذي لمج به (رجال) ، خاصة وأن (عمر) يضيف قائلاً : «وهي التي تطردك من مراکش ، وهي التي تستطيع أن تقضي الحياة كلها في الدار البيضاء ، وتقف حاجزاً في وجه البوليس . حتى الشيطان لا يستطيع أن يفتق في وجه هؤلاء . لكنها هي تستطيع ذلك» (ص ٣٥) . ومن هنا يتأكد لدينا أن مقولة النساء تتخذ صفة خطاب إيديولوجي عايت يوازى الخطاب الروائي ويقلبه ويندبه ويوطره ليسهم بدوره في صياغة الأطروحة المركزية لنص (بضفة الديك) على أساس أن هذا الخطاب يبدأ في الشق الثامن من الملتق أكثر وضوحاً عندما يتم الإعلان عن الملتق (مثلاً (ص ٣٥) بوصفها شيئاً لا يقل خطورة عن «الدار والبحر ورجال المخزون» (الصفحة نفسها) ، والقرن إلى كل «النساء يتشابهن» (ص ٣٦) مقابل ذلك السارد يتخلفن

تتخذ (بضفة الديك) لبوس شكلية شامية عتيقة عندما تعون لروحانيات المتابعة - والمتعلقة في الآن نفسه - بتناوين مستقلة على قرار من تجلج في «ألف ليلة وليلة» و (صيف في في زين) أو مجموع السير المتداولة في الأوساط المجتمعية التقليدية . ويدنو ذلك واضحاً عندما تقترن كل لوحة بخاصة أو موجز «أخلاق» يهدف إلى استخلاص العبرة . وإذا كانت اللوحات الشان تنصص مسئلة فإنها في النهاية تصوغ معنى حكماً قابلاً لأن يصير أطروحة مركزية تكفل للمفردى وقصدي اختيار موضوعه الرجل / المرأة . ومن شأن هذه الوثيرة أن تكشف عن قصيدة اختيار العنوان كحمولة إيديولوجية ومعرفية عندما نقرنها - القصيدة - بسيرة النص : إن التفسير الذي تضمه (اليهودية) لهذه البضفة - بوصفها استمارة - كالم لا يتحكم في تفرع المرامى ، فيقدر ما تكشف استمارة (بضفة الديك) عن استمارة التحقق والقول بالفرابة والإعجاب والتلذذ والتحنن ، بقدر ما تفتن لعبة الصلدة في الحصول والفرابة وتوق المصداً لدى اليهودية التي تتعرض للإفحام وتكتشف أن البضفين كلفنا فاسدتين . ترى الككتوتان في المله . بدأت مبهلات السلطة كـ ، ورجل الغريبة وسامسة الدهر العكر بدلاً يجرؤن ماءه ، لكن عرفت كيف اتخلص من كل هذه المبهلات فيها بعد . تجرت بتسوى وبعت البار الذي أعلق جانباً الآن» (ص ٣٣) . وإذا كانت الصلدة (كحمولة موقوفة في الترمين) قد سالت ما سالت لليهودية من صمود وإهليل وصمود بعدها (= الحصول على الممارتين) يتخلله إيهام دائم - من حيث السلوطه في جسم «الربيلة» (٢١) - فإنها قد يمكن تعميمها ، ويجعلها قاتراً منظماً ومعتظلاً عاماً يتحكم في توضيب السرد الروائي في (بضفة الديك) إجمالاً ، وإلى جمل هذا السرد - يتضح أنه المؤلف وليس السارد فحسب ، وذلك في الربط بين كل زوجين اثنين من شخصيات الرواية مدام أنها تشترك في عدة موصاف تجعلها بدورها تمتلك (بضفة ديك) أي الصلدة والاستحالة والتحقق في الآن نفسه - وهي تلغى بشريتها ، فتصايب بالحقبة أو تتجيب في الانكلاف زناً أو يتدل اتصالها وتواصلها أو تلج - أكثر من هذا وذلك - ضحية وأغلايتها (كما هو الشأن بين (جيجي) وصيدق (رجال) في نهاية النص) ، أو أن هذه والبضفة قد تفقس ويصير لها شأن (قصة الرجل مع ابنة صفة) في الختام والسياق نفسيهما) ، ومن بين هذه الموصاف كون أغلب الشخصيات يتحكم فيها دافع الإفحام بالإضافة إلى قانون الذاكرة :

«... مزقت نتيجة الطرد المدرسية ، وفردت من البيت . وعندما وجدت صملاً لدى الصليبية عدت إليه . شيء قليل خير من لا شيء . لكني فررت من البيت مرة أخرى (من قصة (رجال) قبل أن يتصل بـ (عمر)» . ص (٨)

«... ذات يوم وقعت في يد مسلم . لا يشبه (الس) (عمر) في شيء . فر من بيته ، وفردت من بيته (من قصة اليهودية قبل أن يتصل بـ (عمر)» . ص (٢١)

«... وهل هناك شيطان أكثر من امرأة ؟ فهي التي تطردك من مراکش» (من قصة (عمر) قبل أن يتصل باليهودية) . ص (٣٦)

«وكذلك فر إلى مكان معين ولم يتزوج .» (من قصة صليقة (عمر) وهي تتحدث عنه) . ص (٤٨)

تفترق حلت يوم . من ياترى ؟
 « - إنك يا تاعطان الحمية ببساطة إذن . أنا لم أتعود على هذا . »
 (ص ٧٤)

« هل تريد العودة مرة أخرى إلى ذلك الموضوع ؟
 ما رأيت رجلاً ملكيك سيكس ضميمه بهذا الشكل : بل الرجال الذين يرتفع بشعرهم بطول حمارك عندما يتنعمون مع امرأته . لو لم أكن أعرفك لقلت إنك شاذ جنسياً »
 - ما كل الرجال يتشابهون ؟ (ص ٧٨)

لا يمكن لمحمد جميع عناصر هذه المتواليات المتدرجة في إدراكه وظيفة تضمين الخطاب « للحرى » حول الرجل والمرأة (الذكر ٧٨ المرأة) إلا على ضوء ما آلت إليه (جيبي) - على غرار (كنزة) - عندما تدرجت في الرضى القاتم - مجرد تابعة لرجال ولا تنفقه شيئاً ما يقول (ص ٥٨) - « إلى ذات » حكيمة » تصير بدورها غير مفعومة من قبل الصديق الكاتب (٢١) وهو يتصرف لها : « لا ألهم شيئاً » (ص ٧٨) ، فرد عليه (جيبي) : « طبعاً لأن رأسك حاضرة بالكل والكتب » (الصفحة نفسها) ، وكان (رجال) قد قال عنها أنها ساف : « كانت (جيبي) تقترب دائماً من أفكارى » (ص ٦٨) مدسناً بذلك سرورية التحول في شخصيتها حتى قبل أن تستغل عنه وبالكهرا ، إلى جانب أنه يدين بدوره مسار الأطروحة المركزية ، ومنها قوله بالوقف من النساء : « تعرف أن في موقفاً من النساء ، لكنه لا يشبه موقفاً » (ص ٨٠) . ومن خلال هذه السمات قد نراهن على تقوى بين السارد ورجال أحياناً - والمؤلف (أو هل الأكل وجوده تقترب) ، وهم يتنبهون تطعيم بؤرة الحكى بؤرة الأطروحة ، ويزداد هذا الافتراض رجحاناً إذا ما نحن أقدمنا على استغلال بعض المؤشرات التي تحمل السارد ورجال) طابن مبدان إنتاج أبديولوجيا المؤلف وأبديولوجية الفنية ، ومن ذلك الاشتراك في قرأة (سوتانا كروتز) (ص ٦/٨) ، ومؤشر « التعليق » الخبث في أسفل صفحة (٥١) حيث لا فلح سوى القول بتناس السارد المؤلف « م . ز : احلى طول عسرك ، واهل لن تشقوى (عصر) في حياتك باخوتزة . ما آلت بالأولى ولا الأخيرة . ما كل امرأة تتزوج من حب ، وما كل رجل يتزوج من يجب . . . وهو التعليق - الشاهد والمتنصاع الذي يقرأ من شحنة التناس الأطروحي في نبرة والشهريرة ٧٨ الشهرزادية ، التي تلحن بالأطروحة المركزية ، وقرن هذا التعليق - الشاهد بؤرة السرد بالأطروحة وسنمة الكتابة الروائية لدى (زلفاز) في هذه الرواية التنزية من سابقتها في تعدد القضايا والأسئلة التي تتبرها ، إن على مستوى الشكل والمضمون أو على مستوى الرؤية المكيمة وفق موضوعية الحليمة والإيقاع التي تقدم سنا وجهياً لأن السارد المتكلمة ، وتحمل النص « نصاً أبديولوجياً » كما تقول (ج - كريستيا) (٨) بوصف (بيضة الديك) نصاً يقوم على « أبديولوجيا » المؤلف ويسعى على أبديولوجيات أخرى إضافية لتحقيق « حقيقة » .

« بعض صلاحات الكرنفالية » وهيمنة « الإفشار »
 Pauvrement

هل الرض من أن نص (بيضة الديك) يتخذ نَسْفاً فنياً متخيلاً ،

من بعضهم (ص ٣٨) ، وكلها تأتي في صيغة ردود وأخذ ورد كتموين . ولا غرو أن المؤلف يسهم في صياغة ذلك ، ويث وجهه بالمرأة في ترات وحى الشخصيات كـ (جيبي) التي تقول : «والذى لم يخلص لأم . تركنا ولعب يعيش مع راقصة في درب (ميلا) . من يدلع الكراه ؟ ومن يدلع نفقات البيت على لملح زغب الحواصل لا ماء ولا شجر ؟ » (ص ٤٠) ، ونظير أيها المتحدث عنه - من منظور المرأة - (التي المرء) التي ترك أبناءه من أجل أم اليهودية ، وكلها تدويمات أبديولوجية تقود إلى بؤرة الأطروحة المركزية لنص (بيضة الديك) الذي يريد إقناعنا (إقناع القارىء - المتقبل) بأن هناك «نوعاً من النساء والرجال» (ص ٤١) يمكن التعاطف معهم مع اصطلاحنا (إعطاء القارىء - المتقبل) حق المناظرة واختيار «النموذج» الذى يمكن أن يمتلى .

هل تقدم (بيضة الديك) هذا ضرباً من «التلحين» والتخصيص والتعليل والمعرفة كما تقول (جوليا كريستيا) (٧) ، أم أنها فقط «حاملة لتعاليم وتطمع إلى البرهة من حقيقة ما» (٧) .

عندما نقابل بين مفتاح قصة (كنزة) صديقة (عصر) - (ص ٤٨) - وما آلت إليه بعد اتصالها به تقول : « لقد طعمت الشيء الكثير الحلية . لم أكن أعرف حقاً للجنة التي ولدت فيها . هو الذى أحلنى إلى كثير من الأماكن في الضواحي . ذهبنا مرة إلى أسفى ، وفتعنا بالحضرة والأشجار ، وسبحنا في المسح هناك . . . وعمر كان فعلاً زويون في كل شيء ، والكلمة إذا قلنا فعلها ، ولذلك أحيته (ص ٤٩) . ومن شأن هذا التسليم أن يجعل (كنزة) تتلمس مع (جيبي) وحى تحكم على (رجال) وتعملها تتظلم داخل التي أبديولوجي «إحدى أسامة الاعتراف ببساطة « الرجل » وغيره مطلقاً ، كان الأمر يتصل بالأطروحة سلبية متخفية في ثبات النص من باب (الرجال قوامين من النساء) . إلا أن ما يجس التمزق النفسى لدى (دور) يقاب للوازين ، فوجدنا إلى بؤرة الحكى التي تنط وتؤدج (بيضة الديك) وأطروحتها العامة : قوة الرجل المسموعة وأمشولة القوة مقابل ضعف المرأة في النص التي تقابلها بدورها « قوة » يملها (دور) التي تنيرت وأحواله بعد أن تعرف على ذلك الأودوى في حليقة السنادية (ص ٥٥) يقول : « من الآن فصاعداً لن أحش إلا معهم مادامت ليست لنا قدرة على النساء » (الصفحة نفسها) ، ويقترب منه في هذه الصبورة الرؤى بية صديق (رجال) الكاتب وإن كان : « لا يكره النساء ، ولكنه يكره الرجال الذين جعلوا من النساء دعى ، ووضعوا حل قرينهم القوي في حين استباحوا لأنفسهم نساء الآخرين » (ص ٦٢) يرسم أن هذا الصديق عندما يجتمع (جيبي) ويترصد حالة تأنيب ضمير يقع دون « قوة » المرأة التي تنطق عليه في تصور الحالة بين المرأة والرجل .

« لا تحسد نفسك يسعد أنكم أنتم الكتاب تعلمون من الحية قية » .

« الأمر ليس كذلك ، ولكني لم أتعود على أمر مثل هذا »

« لا أهتم كثيراً ، لأن (رجال) سوف يضحك منك ، وأنا ماذا أفعل في ذلك الملهى ؟

إننا لسنا متزوجين . إلى أسفه وهو يحبني ولكننا سوف

الديك) ، وبخاصة عندما تربطها بمفهوم « التحول » و « انقلاب » الكوميسير كسفر من « الأمن » إلى شخص جديد « الأمن » ، حيث ينبغي أن يحافظ عليه مهياً بذلك صفة الانصرار على اليهودية بالاشتراك مع مفهومي الضلوع ومفهوم اليهودية « ويتطلب هذا بدوره ضمن ثنائية الإيقاع والحكمة بالمفهوم الكرنفالي هذه المرة) ، وهم كلهم حل ما هم عليه في الخفاء (في الحقيقة) ، ، وعكس ما ينبغي أن يكونوا عليه علائقة كمبرين ومختلين ليسوا « أملاً » للقيام بأنوارهم المسئلة إليهم في « الواقع » ، ويمكن هذه التورية أن تزود رسوعاً عندما تتم مقابلتها بالوحدة السردية التي يصف فيها السارد مدينة الدار البيضاء نقلاً :

« ... ورغم أنني أعرف قارئاً أحاول ألا أعرف . لم أكن أبداً ما أشتريه به عليه سجلاتي ، أما اليوم فالأحراج تفتت ، وشرى واقع أن يطلق الإنسان من الضفر . أقصد من صغر رومان إلى أرقام معينة من الفلوس ، وصل كل حال فلقدار البيضاء مدينة يمكن أن تعطي اللوحة لكي تعطي ، عليك فقط أن تتنازل عن بعض الأشياء لا داعي لشرسها ، ولذا لا تتوقها ؟ يمكن للمرء أن تعجب قليلاً ، أقصد حتى زوجك أو أمك أو ابنتك ، وكذلك أنت أيضاً أن تكشف عن أفضائك ، فهناك الضوايف الذين يرغبون في فعل ذلك ، وعليك أيضاً أن تكذب قليلاً أو كثيراً وتظن قليلاً أو كثيراً ، وأن تفعل هذا أو ذلك . باعتصار أن تكذب إما لنفسك أو للآخرين ، وهذه هي الدار البيضاء ، وبدون ذلك لا تستطيع أن تعطي ، وأحياناً تصور ما الذي يمكن أن يقوله أولئك الذين سوف يولدون ، وسوف ينجرون في نفس الأثرة والشوارع التي تتجول فيها الآن » (ص ٦٠)

وبقدر ما يصوغ هذا القطع القرينة والعلامة متواليات نص (بيضة الديك) لتقوم بوظيفة تأسس خارجي - داخل من الموشحات الأساسية في النص ، يؤشر إجمالاً على المظهر الكرنفالي العام الذي ينفذ الرواية بأكملها بفنائها وبخوضها وحرارها ، وبمفاهيمها الدلالية نداء للشارع حيث تنمو وتشكل الكائنات والجماعات وهي تشق طريقها في الحياة ، وتتشبها بما يمكن أن يكون طرق نجات فردية ؛ ولو أدى ذلك إلى مصادر كل القيم « الأصيلة » من طريق التناهي التي ينفذها صوت المؤلف وبمساهمة أصوات خلقه التورية التي تبدو أصلاً متعمدة الأصوات وهي تحكي نص (بيضة الديك) بطريقة التناوب والتعاقب للتنازل في آن واحد ، وبالمزج العمق الطرسة المركزية وصوت المؤلف . ولا تقتصر على المظهر الكرنفالي في هذا المجال ما حده (م . ب) من مفاهيم « الاحتفال » و « الاستعراض » و « اللغات » ، وإنما تقتصر « التحليل الذي يتم هذا الكرنفالي داخل الأدب »^(١١) ، كتوظيف وتشغيل للاستعارة والضحك والسخرية والحكمة والإيقاع داخل (بيضة الديك) ، كما أننا لا نقصد جملة القوانين والمحرمان والموانع^(١٢) وإنما قلب النظام التراتبي ، وكل أشكال الحرف التي يأتي بها - [الكرنفالي] - كالتمجيد والتفوي ،

ويصل حل « واقع » (واقعي) محدد سابقاً - حل غرار ما نتجده في (الأمل والحب) أو (نموذج لله) مثلاً - من حيث نمطية الشخصيات والفضاءات ، برغم أنه يميل متلباً بوضوحات ما هو محقق أمياً^(١٣) ، فهو - النص - يأسس لنفسه بلاغة كرنفالية داخل حلولة ، ونحن من خلال ذلك أننا نلزمه « كون » و « واقع » متطلب لا يثبت على حال ، وقابل للملاحظة ، لم تكن الشخصيات للنسبة مرشحة له ، ولأن « بساطة » المحكي و « طابع » اللغوية المتقدمة بعين للمحكي والصراع اللغوي قد يكونان من شحنة الرؤية والواقع والأرواح ، وكون (بيضة الديك) تؤسس هذه البلاغة نسبياً هو ما يدفعنا إلى التنازل عن بعض ملاحظاتها .

إن أول مكون في مجال هذه الكرنفالية موضوع « الصراع » بين الشخصيات ويؤهلها إلى قانون « القوة » لتصنيف الحساب مع سيطرة رغبة « الانتماء » ، وتراجع ذلك إلى « الصلح » و « الاستسلام » - ومن ذلك شجار (رحال) مع (حمير) - (ص ١١/٩٠) ، وهي المنظومة التي يمكن أن تتسبب حل جميع الشخصيات المتطابقة في النص ، هذا إلى جانب استمداد هاته الشخصيات ذاتها للإيقاع ببعضها البعض عندما تقرر دوافع صراعها بالمعالم للمبار والمسط الذي تحيا فيه بوصفها كائنات « شيطانية » مسكونة ومتلصبة بالردية والجريرة والمساومة والمقايضة قيم سائلة تراجع لدى الجميع من أجل مكاسب ضئيلة لا تتعدى لذة التكوين بالآخر « اليهودية » - مثلاً - وهي تريد طرد (رحال) ، ومن قبل هذا الاستمداد إقبال اليهودية على تحبيب وطفقة الخبز لرحال (ص ١٥) إلى جانب اقتراحها عليه أن يعمل في « أحد مصال البلاستيك في حين السبع » (ص ١٦) قبل أن تجده له (جيجي) « عملاً في ملهى » (ص ٨٦) : « سوف تستغل نادلاً . كل الجرامسين أفضياء . لهم عمارات وسيلارات ... سوف تصبح مثله ، وكلها مؤشرات تزكي قابلية التحويل الكرنفالي في عالم موبو يشبه في تقاسمه عالم الكرنفالي بأشخاصه للفتن الغلوطين في السكر والمريدة والحلم والحكمة والرهان والارتقاء واختلاط المهن وقابلية تثيرها ، ويزداد هذا التصور تضاعفاً عندما نلاحظ سيرة اليهودية التي تم في (رحال) - كما تم في (جيجي) - باعتداد عمارات ، وزيادتها قد ارتفعت « من الحظي إلى الأوج » ، وإن كانت تستغل سلوكياً مشدودة إلى سابين عصرها في التوسط والتواضع والدعابة بشكل سري ، وهي التي تغتد كل حلقها الرجمة والسلاية مع الفتح التي تنص إليها اجتماعياً (ص ٢٢/٢١) . وفعل اللوحة الثانية في حد ذاتها [باب التي وصلت ما لاحت] مظهر آخر من مظاهر هذه الكرنفالية عندما يجتهد التناقص بين اليهودية والوكيل ، ويدخل في سجال حدة يطعمه السب والشتم والقلوب إلى حد تفاسيرها ، برغم التركيز الاجتماعي والفضائي ، الذي يجتهد الوكيل حرفياً . فمن خلال المشهد تتبني عناصر السقوط الكرنفالي من حيث دناءة المعجم الغلوي المستعمل في الشتم [« أيها اليهودية الجيفة ! يا بيا ، وأياك ! »] أما أنت أيها الكلبة !] ، ومن حيث دناءة السلوك ونزائلة الشخصية وسفاهتها [كل ما توفه موجود . هل تريد فتيات ؟ هل تريد أن تشرى ؟ أن تدفع شيئا بالبريك .] ومن حيث فضاضات الشجار والفضيحة « والسقوط » الأخلاقي [« وقت يوم اختل الكوميسير معركة في البار . تمت إجراءات خاصة لأطفاله مدة خمسة عشر يوماً »] ، وهي المشجولات التي تدعم للنص الكرنفالي في (بيضة

ذلك قليلاً - بالصدق والكليوب قوياً ، أما حولة الرغبة العابرة
والمشكورة والجسد فإنها بارزة التقسيم في محاورها للتجارب السهلة
حول المرأة ، بوصفها كانتا غير معترف به ، في المجتمعات التقليدية
والإصطاعية - ذلك جميع خلفية « بيضة البك » وإن كان موزعاً بين
« الأصالة » والممارسة ، ثقافياً - وما فيها من إلتباس وإحطار .
وجملة [« دولاستنت بكتكة من المعسكر » - ص ١١] تحولت في نبرتها
الدلرية [« دأخا نجيب طاشا ذبال التسكر »] التي تحمل في سمعتها
الدخيل الفرنسي [« د طاشا » = Detachment] ونظير ذلك قولها
« هل أجلب لك بصلة » (الصفحة نفسها) الذي يعادل « تجلبك شي
بصلة » وأيضاً « ناري لفتلها » (ص ٣٤) التي تعادل « ناري
قزيتها » ، ومثلها : « شفت الشى الذى ألقى أن أشوة » (ص ٤٠)
و« ذرين في كل شي » و« الكلمة إذا قالها لفتلها » (ص ٤٩)
و« هي سبب هذه الظلية » (ص ٥١) ، وكلها تحفظ نبعها - إلى
جانب التحول من الدلرية إلى القصصية - بنبرات أيدولوجية
واضحة الفترات والأصول الرحيمية - كبنات أيدولوجية -
حيث تجرّدها في الأوساط الشعبية التي تقول بالنسوخ الأول
(ص ١١) للذكر في حالة « التحسنى » و« المواجهة » ، وتقول
بالتنوع الثاني (ص ١١) أيضاً عندما يسقط الزو صريعاً بعد جلبة
أو خيوية إثر مرأى الزنماء في الأعياد والحفلات الدينية والمواسم وقراءة
الأضرحة ، أما الثالث (ص ٣٧) فهو كناية من التهوريل ، والرابع
والخامس والسابع (ص ٤٠/٤١) تنصيص ولكنها تحفظ نبرة اللغة
الشعبية الدلرية تتكسر بنبرات التأسى ونبرة التجربة إلى جانب
الحفيل [زوين في كل شيء] مطوراً للرواية والإشارة بلفظ في
والجماع عند تجانب أطراف الحديث بين اثنين أو أكثر في حالة
حمية ، أما النموذج السابع (ص ٥١) فنحتم قيمة يبرز ملمح
الفصولة الشى سبق أن أسلمته (جيجي) في حق (رحال) -
ص ٤٠ - مع إضافة حكم قيمة الشبهة والسلمة والتقدير والتعجب
والامتثال والصلابة والعتاد (ص ٤٩) ، وتعكس عبارة « هي سبب
الظلية » فوق ذلك مرجعاً معرباً يترتب من أطروحة النص من حيث
قيمة النساء وعدم الثقة فيهن . وهناك مستويات أخرى تظل مشدودة
إلى نبرتها الأصلية ولا تنضج كدليلها السابقة قصد التبليغ
والتواصل الضمى قصدياً من ونحو أيدولوجيا الشخصيات المخلفة
من مخارج قاتمة في الواقع الذي يخترق منه (زراف) .

وليس هذا المظهر اللغوي المتعدد وحده الذى يقوم في نص « بيضة
الديك » ، وإنما يكلف النص من خارجه من سبب فإن هو محاوره
الأوساط الشعبية كما هي في أوقالها - جمع وهي - النشئة والقائمة
وللممكنة والمستحيلة ، ويبدأ تنقل رواية (زراف) من درجة استيعابه
ومعارضة للمعاجم اللغوية كما هي - وهذا تمدد لغوي أسلوبي - إلى
معارضة الأيدولوجيات المتصارعة في الواقع الجمعي - وهذا تمدد
لغوي أدلجوى - وهو الصف الذى يبدى في التطاهر منذ مسهل
النص - حين يعلن السارد على لسان (رحال) أنه « ولدت بزرقة » (ص
٦) ، وهي الجملة - البنية الأيدولوجية ideologème التي تتكسر
في هذه مقاطع من النص (١٦) على أساس أن تجبر هذه البنية
الأيدولوجية بؤرة يمكن أن تتبدى بها القراءة الموجهة إلى معرفة
تحويلات الأقوال والقصص التي يمكن أن يتجزأ إليها النص الأصلي
كله ، والعودة لهذه البنية الأيدولوجية إلى ما هو خارج أدب - تاريخها

ومراسيم السلوك ، أي كل ما يحياه الحيف الاجتماعي^(١٧) ، كما
تجسد ذلك رواية (زراف) - ومن يدري - ربما كل روايته الأخرى
وبخاصة الألفى والبحر (و « قيورني الله » و « حولة ميش ») - عندما
تلقي المسلمات بين الشخصيات وتتوهمها يوقف كرفشاًل خاص من
حيث الاتصال الخمر والجماع المألوف^(١٨) ، ومن ذلك « تسويج -
اليهودية » صاحبة البار و« وسيلة الماخور » و« ملكة المعلمات » برغم
وضاعة أصولها الاجتماعية - وتتصرف بذلك بنفسها في الرواية قبل
الاتصال بعمر - ثم « خلع » و« دترونisation » السوكيل ومفتشى
الضرائب والصحة كما يتنا سابقاً .

تعدد اللغات في « بيضة الديك » :

تجاوز الرواية منذ استهلها الأول ممجياً لغوياً وأسلوبياً مستحقاً
يعارض فيه الكاتب أسلوب الاحتراقات وأرأ البويات (ص ٦)
ويراوح فيه - بين مقطع وآخر - بين الاستعداد والاختلاف وفق
تأثيرات ذاكرة الأديبة ، لكنه سرعان ما يجيد من للورتولوجية المطنبة
التي تطبع الرواية التقليدية عادة ليكتسب مجال التوليف بين صفتي
الحوار الجماع للحوار والحوار الدائلي ، وهما يتغلبن من الأسلوب
المباشر إلى الأسلوب غير المباشر من حيث التركيب syntax من ذلك
جملة : « سمعت ميش ويشتم دين أمي » قال أيضاً إنه غداً صباحاً
سوف يفتني ، (ص ١٠) التي هي أصلاً جملة حوار اتخذ مطهراً
سريعاً ؛ وبدل أنها - الجملة - احتفظت بمؤثر القول ونوعها في اللغة
الدلرية الشعبية [ويشتم دين أمي] . أما قول اليهودية « تعلمت
إذك أنه لا يمكن الثقة بزيان البار » ، وأهم بكليوب بالليل ويشرون
أولاً في النهار . بكليوب من أجل الجسد فقط . من أجل رغبة هائرة
أو متكررة ثم يفتنون أديبهم مثك . ما أنت إلا امرأة كاذبة ، وهذا
الكلام الذى تقوليه في تستعطين قوله للآخرين . هذا غير صحيح .
كنت أكتب ، وكثيراً ما كنت أصدق ... جملة مقطع ودليل علامة

أخرى حل « التهجين اللغوى Hybridation linguistique^(١٩) »
الذى يتم أسلوبياً للجمع بين طريق الجمع بين الحوار الداخلي
والحوار ، والعودة إلى الأول مرة أخرى على وتيرة الاستعمال نفسها في
(بيضة الديك) ، الذى يتخذ صفة لغة أدبية مفصحة كتقاليد فنية
يتوهمها الجنس السرى أصلاً بعد اكتساب القصة القصيرة والرواية
صفة جنس أدبي متداول ويعدو المرفولوجية تنصراً مع التأكيد على أن
التجارب داخل لغة النص الروائي وضمورها هي أصلاً تقنية واردة
تدخل سلطة المؤلف في الترتيلة L'enonciation في شكل مرواحة
منظمة بين كل التقاليد والكتسبات الممكنة كتابة وأسلوباً ولغة ، ومن
ثم تنضج إمكانية عبارة عدة لغات و « أدبية قاتمة لما كانت
قواعد الجنس الأدبي غير صالية ومرسومة في حدود ثنائية لاي كتابة .
تتخذ هذه المحاور اللغوية صفة حوارية أسلوبية لغوية شكلية ، كما
تتخذ في الوقت نفسه صفة محاور أيدولوجية من حيث المفهوم
L'enonce (أو القول) الذى يجا ويصيح في الأوساط الاجتماعية
التيانية داخل هرمية للجمع في صورة « عينات » أيدولوجية Les
ideologemes (كربسيفيا وباحتين معاً) . ومن ذلك في نص
(بيضة) ما تقوله اليهودية وهي تتحدث من زيان البار ، وهو المرفوق
الذى ترتب عليه عدم « مصداقية » شخصية روايته مثل اليهودية في
وصفها للشعب العالم ونبرة اعترافها - فنحتم كرفشاتها كما أوضحنا

مواكبة connotations من قبيل « الفرج » و « الفرج » و « اللذة » و « الغضب » و « اللال » و « مادمت اليهودية - مثلاً - تمتلك المعازير و تمتلك (عمر) و « الفحل » و « باب النساء » (ص ٣٣) الذي يقدم موجز الرواية ويدخل في حوارية مع كلام (سيدى عبد الرحمن المجلوب) الشاعر الشعبي النظم عندما يقول :

سوق النساء سوق مغشّر يا الساعخل زو بأكث
يو زيوك من الربيع قنطر والسفرك راس سالك
أو قوله :

لا يمجيبك سوار السفل في السواد كاسر فسلأكل
لا يمجيبك زين سفلة حتى تشوف السفلأكل

وهي الأقوال التي تتطوّل على مضمون (بيضة الديك) أو على جملة من التماثل والشخصيات الروائية التي تتحرك في تجاويف النص . ومن الخصائص الحديثة - نسبة إلى الحديثة - التي نأثر عليها القارئ كل سارد بمحاكاة (قصة) يروى - كملصق تلمذ وجهات النظر فنياً - إلى جانب أن الشخصيات ذاتها تدخل في « عاتلة حوارية » أساسها - التعليق والكشف ، ومن ذلك قول (عمر) : « دخلت السجن ، والتفت بنلك الشارقة الحارة » (ص ١٥) وقول اليهودية « دخلت السجن أيضاً » ، أو قول (كتر) : « فاضطرت لكي أحكي كل شيء » (ص ٤٨) ، وكأما الأمر يتعلق بغض اللبدا الجرمي الذي صاغه (ع . الحطّيش) عن اللبلة البيضاء في دراسة عن « ألف ليلة وليلة » ، وهو مبدأ « الحكاية وكأنا ولا تفنك » (١٨) ، وتلك شذرات تنصّبه أخرى تجلّ في إزالة الانبساط انطلاقاً من قصيدة المؤلف في اختلاف هذا النص الذي يبدو ذا بؤر متصّعة في التسجيع الروائي وصفة الكتابة . ورغم أن (بيضة الديك) تتخلّص من التنبؤ وتبتكر صيغاً مورفولوجية أخرى فلها تطوّر على عناصر قلّة تحدّد من قدرة التأويل لدى القارئ ، وتستعني البين والنبات كما قد نجد في مخارج الرواية ذات الطروحة (١٩) ، على غرار رواياته الأخرى التي تبذل واضحة للرسمية . التحولات الشكلية التي يستثمرها (زراف) ويقدّم بها الشكل الروائي من شأنها أن تؤكد فريضة التجريب للنظم في نص مثل (بيضة الديك) ، والمراعاة على التخلص من القوالب الجاهزة ، مادام الأدب - ومنه الرواية - يسعى إلى الزوال (بلا نسق) ، والتصدّد (بتأخّص) ، والتناص (كريستفا) ، ولا يمكن أن تصاغ له قواعد خيالية . غير أن هذا للمصالح الإيجالي والنوعي التميز في (بيضة الديك) لا يمنع من القول بأن كتابه (زراف) الروائية تظل داخل التجربة المغربية مشدودة على تقنيات البتر السري والحلف الحلف في العوالم والشخصيات التي كان من الممكن أن تسهم في تجنيد الطروحة وتعميقها ، كما هو عالم اليهودية وحرفها « خبات الملح » (ص ١٢) بخاصة عندما يقرن هذا العالم - الفضا - للفتور والمغلق (للنس في الرواية) - لوربة (عمر) في الزوال « إلى كمت » مغلق « مسود » والكرفنالي ، وهو يتدرج من فضيحة إلى فضيحة ، وهي الأيديولوجية الفنية التي تستند شحتها من قول : « كيف يمكن للإنسان أن ينجي أشياء وقد كان السبب في خلفها » (ص ٣٦) ، وتقوم الأيديولوجية الفنية لدى (زراف) على قصيدة الكتمان للرغم ، حيث إن حكاية مثل حكاية الشلة - مثلاً - في صفحة (٥٤) وصفة (٥٥) تظلّ تفتل على غرار

ومعرباً واجتماعياً - وخارج نصي . ويمكن القول بأن جملة « كل واحد يولد برزقه » - يرغم اختلافها تركيباً داخل النص - تمكّن نبرة « إلقاء الحبل على العارب » أو « التوكالية » (أو كما تقول العلة عندنا في المغرب « ي خي ») التي تركّز انتصاب للمظهر الكرفنالي (صر أخرى) والشئ يقيم على الصلابة و التحول مع الإيمان بالكتاب ، هذا إذا لم ندخل في مساجلة مع الآية القرآنية « وقد فطنا بعضكم على بعض في الرزق » كما تقول عند العلامة وينوع من تمثيل الحاصل ، وتبرز إلى جانب هذه النبرة نبرة عابرة أيدولوجيا الأساطير الشعبية من لا تزال مترسقة لديها أحاسيس و رغبات تعيد القوة كما يفسّرها « المخزن » (ص ٨) (١٧) و « رجل الشرطة » (ص ٨) (١٨) ، وتقلّها من حيث الدلالة الرظيفية مستويات أخرى من الوعي القائم لدى هذه الأساطير التي نجد في حوزة (عمر) بنية منه : « فأنا شخصياً لا أئن رجال السلطة . إنهم مكرّون مثل الصلاب » (ص ٨٤) . وهكذا نستطيع التمييز بين درجتين أيدولوجيتين في حوارية (بيضة الديك) للأيدولوجيا الشعبية : الأولى فيها تتم المحاور من قبل المؤلف و « رومه السارد » مع الحدّ الأدنى من هذه الأيدولوجيا ، والثانية وفيها تظفر نبرة هذه المحاور وتحوّل الولوج إلى مجال أكثر تعقيداً كقول : « وكمن من ابن حرام أصبح رجلاً مهماً في الدولة اليوم . أصبح منهم حتى الوزراء . أليس كل واحد يولد في هذه الحياة برزقه » (ص ٧٧) ، وتفتلي هذه المحاور وأحياناً مع العجينة الطروحية حول مقولة « للراة » - مثلاً - ليبتحيا في بؤرة تلمذ الخطاب ، ومن ذلك قول (عمر) : « إن طريق النساء هي طريق الشر . تقو عليهن » (ص ١٣) بعد أن اعتدى على « رزقه » مع « الشارقة الحارة » (المجرور الشمطة) على غرار ما يقرن (رحال) « قرأت من تولستوي أن زوجته حاولت أن تسطر عليه . فتوا ١ » (ص ٨٠) ، وهي الجملة العينة الأيدولوجية الثابتة التي تمجّل (بيضة الديك) مصارعة لتجهم ومؤازرة - من باب التناص القصدي - لرواية (تولستوي) وهي تطرح قضية المرأة ، وتتخذها أطروحة مركزية تريد أن تقلد نساء ومخازج رجال يتضرعون لما تعرض له (تولستوي) نفسه ، وذلك ضرب من ضروب التناص الموضوعي الذي يخلّف علة تجارب روائية في الشرق والغرب .

٦ - خلاصة واستنتاجات :

تقوم (بيضة الديك) على أساس التوليف بين الشكل القصصي التقليدي واستحداث شكل روائي يستلهم بنية الحكاية الشعبية ، ولعل الإتيان بسلسلة من اللوحات المصوّنة باسم « باب » كاف لبرهنة على قصيدة هذا التحول التكويني الذي يقدم عليه (زراف) شرطة أن يتم قلب هذه العنوتات بدورها إلى أصلها الدارج لتبين المحلورية Dialogisme والالتباس Intercaution ، والارتداد بها - العنوتات - إلى صحتها التركيبية العتقة الأولى ، مثل « هذا يابّ الذي قُتِلَ الله خُلبه » كنتيجة من التزعة والظطربة التي يفسّرها (رحال) عندما نقربها بجملة « كل واحد يولد برزقه » ، و « باب التي وجدت ما أرايت » (ص ١٩) - أصلها « بابّ الذي صلبت ما بقت » - كتابية عن البعد الكرفنالي عندما يقرن بدورها بالعينة الأيدولوجية ذاتها ، ويتخذ لفظة « الرزق » علة إصطلاح ومعيان

دون مواهنة على أسئلة كبرى . وهذا ما قد ينسحب على غير (زفراف) من الروائيين المغاربة والعرب على السواء ، مادام التراكم الآن يعالج من إيمان هذا البحث دون وعي بالمخطوطة المترتبة من التمسك بصناعة رواية قلوة .

ما نجد في (قبوري الله) و (الأعمى والبحر) . وقد جاءت حكاية (غنو) لمجرد ملء الفراغ مع أنها قابلة للتطوير في كلية الرواية ، ومنه شأن مثل هذا التوجه أن يعكس ، بلاغة الاستحالة ، في روية ثامة تجرية (زفراف) الحركية : الاستحالة كتصوير للتقليل من القوالب الجاهزة بالمجاهة خلق روائي آخر يمثل القطيعة للرجوع ، ومتابعة « ثرية » الواقع

الهوامش

- (١) انظر « فن القصة في المغرب : ١٩١٤ - ١٩٦٦ » - رسالة جامعية مرقنة تحت رقم : ر.أ.ه. مكتبة كلية الآداب - الرباط - ص ٢٩ وما بعدها .
- (٢) انظر « درجة الصفر للكتابة » - ترجمة : محمد بريدة . ص ٦٩ وما بعدها .
- (٣) نفسه - ص ٧٠ .
- (٤) نفسه - الصفحة نفسها .
- (٥) نفسه - الصفحة نفسها .
- (٦) انظر (نص الرواية) - ص ٢١ - مرقون - ٧٩ - باريس / لاهي .
- (٧) انظر (الرواية ذات الطرح) - ص. د. سليمان - بولف / ٢٨٣ باريس .
- (٨) انظر مقدمتها لكتتاب (م باغين) (شعرة دوستوفسكي) - ص ١٨ - ٧٠ باريس .
- (٩) ومن ذلك الإحالة على تشيكن هانس (ص ١٢) و (حى مبروكة) ص (١٥) و (حرب الصحراء) ص (٢٩) و (الحياة في مراكش) ص (٣٦ / ٣٤) و (حارب البترول) (ص ٣٤) و (حسان الإجازة) ص (٥٠ / ٤٩) و (الحفلة) ص (٩٩) ثم (الفصل الأخير) بأكمله .
- (١٠) بول (عمر) بعدها : « يجب أن نصلح خطأنا . الإنسان الخفي هو الذي يكون قلبه كبيراً . يحاول أن ينسى أخطائه الخيرة » (ص ١٢) .
- (١١) انظر (شعرة دوستوفسكي) - ص : ١٢٩ - مرقون - ٧٠ - باريس .
- (١٢) نفسه - ص : ١٧٠ .
- (١٣) انظر (استعطا ونظرة الرواية) - باغين - ص ١٢٦ / ١٢٥ - جليليات - ٧٨ - باريس .
- (١٤) انظر (نص الرواية) - جوليا كريستينا - ص ١٢ - م.م. - ٢٠٠٠ - المينة الأندلسية هي الطريقة التناسلية التي يمكن قراءتها مجسدة على مختلف مستويات بنية كل نص ، وتمتد على مطلق تطوره وهي تمهيد بإحداثياته التاريخية والاجتماعية .
- (١٥) ص (٦) « لاني ولدت برزقي » - ص (١٥) : « ولكن كل واحد يزداد برزقه » - ص (١٦) « كل واحد يزداد برزقه في الدنيا » - ص (٢٦) : « ولكن كل واحد يزداد في الحياة برزقه » - ص (٢٧) : « كل واحد يزداد برزقه » .
- (١٦) « عليك أن تحصل على وظيفة مع المليون » .
- (١٧) « عليك أن تصبح شرطياً لترفع رأسك عالياً في الحي » .
- (١٨) انظر (الكتابة والتجربة) - ص ١١٥ إلى ص ١٢٨ - ٨٠ - دار العودة - بيروت .
- (١٩) انظر كتاب (س. د. سليمان) للتدليل في هاشم (ص ٣) - ص ١٨ .

- (١) انظر « فن القصة في المغرب : ١٩١٤ - ١٩٦٦ » - رسالة جامعية مرقنة تحت رقم : ر.أ.ه. مكتبة كلية الآداب - الرباط - ص ٢٩ وما بعدها .
- (٢) انظر « درجة الصفر للكتابة » - ترجمة : محمد بريدة . ص ٦٩ وما بعدها .
- (٣) نفسه - ص ٧٠ .
- (٤) نفسه - الصفحة نفسها .
- (٥) نفسه - الصفحة نفسها .
- (٦) انظر (نص الرواية) - ص ٢١ - مرقون - ٧٩ - باريس / لاهي .
- (٧) انظر (الرواية ذات الطرح) - ص. د. سليمان - بولف / ٢٨٣ باريس .
- (٨) انظر مقدمتها لكتتاب (م باغين) (شعرة دوستوفسكي) - ص ١٨ - ٧٠ باريس .
- (٩) ومن ذلك الإحالة على تشيكن هانس (ص ١٢) و (حى مبروكة) ص (١٥) و (حرب الصحراء) ص (٢٩) و (الحياة في مراكش) ص (٣٦ / ٣٤) و (حارب البترول) (ص ٣٤) و (حسان الإجازة) ص (٥٠ / ٤٩) و (الحفلة) ص (٩٩) ثم (الفصل الأخير) بأكمله .
- (١٠) بول (عمر) بعدها : « يجب أن نصلح خطأنا . الإنسان الخفي هو الذي يكون قلبه كبيراً . يحاول أن ينسى أخطائه الخيرة » (ص ١٢) .

الاسلام .. وتنظيم الأسرة



إذا كانت الشريعة الإسلامية قد نظمت معاملات الناس في الحياة فإن قضية الاسلام وتنظيم الأسرة من القضايا الهامة التي تفرض نفسها دائماً على الرأي العام المصري . ذلك لأن المسلم دائماً يتجه إلى رأى الاسلام في عملية تنظيم الأسرة حتى يصل إلى رأى مقنع سليم . حيث أن الإسلام هو دين الواقع الحلى الصغير ، ودين اليسر ، ولا يكلف الانسان بما لا يطيق حتى إنه جعل الضرورات تبيح المحظورات .

وفي الحديث الشريف ما يشير إلى خطورة كثرة الإنجاب : بأن على الناس زمان يكون فيه هلاك الرجل على يد زوجته وولده وأبويه يعيرونه بالفقر ويكلفونه ما لا يطيق ، ومثل ذلك قوله ﷺ : التديبر نصف العيش والتودد نصف العقل ، والهلم نصف الحرم ، وقلة العيال أحد اليسارين .

ولقد أتى علماء المسلمين بأنه ليس في تحديد النسل مخالفة لأحكام الدين وليس هناك تنكر لحديث شريف نصه : « تناسلوا .. فإن مياه بكم الأمم يوم القيامة » . ولكن ترى ماذا تفعل كثرة ضعيفة جاهلة مصيرها الهوان أو الانحراف أو الرذيلة والضياع ، وهذا يظهر من حديث رسول الله ﷺ : « يوشك أن تتداعى عليكم الأمم ، كما تتداعى الأكلة على قصبتها قالوا : أو من قلة نحن يومئذ يا رسول الله ؟ قال : لا . إنكم يومئذ لكثير ، ولكنكم كثرة كفشاء السيل ، وليتوهن الله من قلوب أعدائكم المهابة منكم ، وليعذر في قلوبكم الوهن ، قالوا : وما الوهن : حب الدنيا وكراهية الموت » .

ولقد أجمع الفقهاء على أن تحديد النسل أو تنظيمه بقدر لا يخالف أصول الدين وأحكام الشريعة ، وأن مبررات الحد من الزيادة : الفقر والمرض والوراثة المصابة جسداً أو نفساً أو عقلاً .

ومن الآراء الهامة رأى فضيلة الإمام الأكبر الشيخ جاد الحق على جاد الحق شيخ الأزهر قوله : باستقراء آيات القرآن الكريم يتضح أنه لم يرد فيه نص يحرم منع الحمل الإقلال من النسل ، وإما ورد في سنة الرسول ﷺ ما يفيد جواز ذلك ويستند في ذلك إلى رأى الإمام الغزالي وهو من أئمة الشافعية - في كتابه « إحياء علوم الدين » - ما موجه أنه العلماء اختلفوا في إباحة العزل وكراهيته ، فممن من أباح العزل بكل حال ، وممن من حرمه . ثم يقول الغزالي : إن الصحيح عندنا أن العزل مباح ، وقال إن يواضع العزل المشروعة خمسة . وعدّها منها : استيفاء جمال المرأة وحسن سمائها ، استيفاء حياتها خوفاً من خطر الولادة ، الخوف من الحرج بسبب كثرة الأولاد ، الخوف من الحائض إلى التسبب والكسب .

والاسلام لم يحدد عدداً معيناً من الذرية ، بل ترك ذلك لعوامل كثيرة ، أهمها : مقدار تحمل كل من الزوجين أحمال المعيشة بالنسبة للأولاد .

وأخيراً .. فإن دعوة الإسلام إلى تنظيم الأسرة هو نوع من تنظيم حياة الناس وتوجيههم إلى الخير والصالح العام .

كتاب
"الأناجس في فقه اللغة العربية"
لنشره
د. د. فولفديتريش فيشر

grundriss der arabischen philologie, Bd. I: Sprachwissenschaft.
herausgegeben von: Wolf Dietrich Fischer
Dr. Ludwig Reichert Verlag
Wiesbaden 1982

عرض ومناقشته
سعيد بحيري

الضمخم موضع العرض والمناقشة . يقول في المقدمة (ص ١١) :
« وعمل كهذا يشترك فيه عدد كبير من المؤلفين يحتاج إلى سنوات
طويلة حتى تستوى (تستقيم) الفكرة الأساسية والمشكلات المختلفة
على عودها » .

لقد استمر العمل لإعداد هذا المؤلف الضخم أكثر من سبع
سنوات ، أثمر في نهايتها « الأساس في فقه اللغة العربية » الجزء
الأول : علم اللغة .

وهي المحاولة الوحيدة - فيما أعلم - لجمع جهود نخبة كبيرة من
علماء الاستشراق في هذا التخصص في عمل علمي شامل دقيق ،
تحملوا عنه الالتزام بالفكرة والخطوط العامة لهذا المؤلف .

ولاشك أن اختيار هذا العنوان يحتاج إلى تبرير ، إذ نوه كثير من
الباحثين إلى غموض مصطلح « philologie » وبخاصة بعد أن ترجم
إلى « فقه اللغة » فلم يعد للمصطلح بلاثم العصر ، ولكن يبدو أن
إصرارهم على استخدام المصطلح بمفهوم علم علمي يشمل كل دراسة
يكون محورها أو تقوم على نصوص مكتوبة ، بلليل أن الجزء الأول
أطلق عليه : علم اللغة « Sprachwissenschaft » ، والثاني بطبيعة
الحال (لم يته العمل فيه إلى الآن) « علم المصطلح : علم الأدب
و « Literaturwissenschaft » .

ويرى الملامح د. فيشر أن « فقه اللغة » قد حقق سلسلة من
الأنظمة الناضجة من الناحية المنهجية كثيرة من العلوم الأخرى
كالآداب والتاريخ والاجتماع . . . الخ ، ومن ثم يلتزم المشترون في
العمل بقواعد فقه اللغة ومناهجه في أبحاثهم ودراساتهم ، انتتأ به
بوصفه منهجاً نظرياً محورياً يذخر عليه مثواه برغم تحقيد الأنظمة
الأخرى تقدماً أوسع . ويرغم ذلك أصبر المشترون في إخراج الكتاب
على عنوانه ، لأنهم مفتشون بأنه ما دامت هناك نصوص تشكل أساس
البحث ، فإن فقه اللغة ونتائج ومناهجه تمثل الشرط الأساسي الذي
لا يخل له هذا العمل العلمي .

بعد البحث في اللغات السامية عملية شاقة مضنية تتطلب إعداداً
متيناً ، وبخبرة كافية ، وبخاصة بعد أن تطور البحث في هذا المجال
على يد أجيال متلاحقة من المشتريين والدارسين العرب متأخراً ،
لقد قدموا أبحاثاً دقيقة في جزئيات تتعلق بأصوات اللغات السامية
وصرفها ونحوها ودلالاتها ، نشرت في دراسات منفردة أو دوريات
متخصصة .

ويبقى بعد أن قلم أوائل المشتريين أعمالاً ضخمة شمولية
جمت ما سبقها من جزئيات كما هو مبصروف في أعمال بروكلمان
ونولدكه وبرجستراسر ، أن يقدم الجيل التالي أبحاثاً ودراسات تعالج
جزئيات وردت بهذه الأعمال الضخمة . ولكن بعد حصول
اكتشافات ، والكشف عن نصوص جديدة ولغات غير معروفة للجيل
السابق ، أميد النظر في مسائل كثيرة ، وصححت آراء سابقة غير
دقيقة ، وأضيفت معلومات قيمة بعد تقصى دقيق للمصادر الجديدة
وتطور هائل في وسائل البحث العلمي .

وحتى أن المشتريين شعروا بحاجة ملحة إلى عمل متكامل يضم
الآراء والمعلومات والاقتراحات التي قدمت في أبحاث منفردة يصعب
على دارس هذه اللغات أن يجمعها دون جهد كبير و زمن طويل .
ولذلك حدثت لخدمات ومراسلات ومناقشات استمرت فترة طويلة
حتى اتفقوا على الفكرة أو المفهوم العام الأساسي للعمل ، ثم وضعوا
الخطوط الرئيسية للتخطيط ، وقاموا بإعداد المهام إلى المتخصصين
للكتاب فيها ، بناء على دراساتهم السابقة ، وما حدث من تطور أو تغير
لبعض آرائهم ، نتيجة إضافات آخرين أو مناقشتهم أو معرفة جوانب
سلبية أو ثغرات ظهرت من نقد زملائهم للأبحاثهم .

وتضخم الصعوبة الكبيرة لهذا العمل في المقدمة التي وضعها شيخ
المشتريين المعاصرين ، العلامة البروفيسور فولفديتريش فيشر ،
أستاذ الدراسات السامية والإسلامية بجامعة إرلانغن - نورنبرج
بلمتابها الغربية ، الذي اضطلع بمهمة الإشراف على هذا العمل

الباحثين الشباب إلى ضرورة الجهد والحيلة الشديتين عند العمل من القسم الأول من كتابه : الأصوات .

أما القسم الثاني : النحو ، فما زال إلى الآن يعد أحد المراجع الأساسية بلا خلاف في البحث النحوي للغة العربية ، ولم تظهر حتى الآن دراسة متكاملة تماثل هذا العمل ، بل إن الباحثين يحتاجون إلى جهد غلص ووقت كاف لتقديم عمل مناهل له .

ولاشك في أن مؤلفي كتاب « الأساس في منه اللغة العربية » أرادوا بهذا العمل أن يصبحوا كثيراً من المعلومات والآراء التي وردت في كتاب بروكلمان ، في الموضوعات التي تمس ما كتبه هذا الباحث الرائد ، جاعلين العربية محور البحث ، مبشرين بالغة السامية الأخرى بتوضيح جوانب غامضة في العربية .

هذا في فصول عمدة ، لكنها لا تشكل البنية الأساسية للعمل ؛ إذ يضم فصولاً جليلة متميزة من اللهجات العربية الحديثة ، والخط العربي وعلم الرياضات وعلم المخطوطات ؛ وهذه الفصول - في رأيي - ذات قيمة كبيرة تشكل الإسهام المتميز لهذا العمل في مجال الدراسات العربية العلمية الحديثة ؛ إذ تضم معلومات جليلة طرية في التخصصات السابقة بل فيها للفؤتون جهداً ، وأفكاراً في استخراج واستكشاف جوانبها زمنياً طريلاً في صير رفقة .

ونوجه للموضوعات أو الأسس العامة التي تكون كتاب « الأساس في منه اللغة العربية » فيما يلي :

- تاريخ اللغة العربية وتركيبها ، ويشمل :
- تاريخ الخط العربي .

• لمناط عمدة من الوثائق [النقوش ، العملات - البرديات ، المخطوطات] .

• النصوص العربية المكتوبة .

• العربية التي يتحدث بها العربية الشمالية ، التي ظهرت لأول مرة في نقوش العربية الشمالية المبكرة ، ونقوش جرافية في عصر ما قبل المسيحية ، ولفروها المبكرة التي تشمل في اللهجات العربية الحديثة . وبعض هذه الموضوعات المعالجة في هذا العمل لا تدرس من قبل في مقالات أو دراسات خاصة أو يبعث إلى اليوم ؛ مثل : - عناصر عربية شمالية [متمثلة في البنية ، والملا ، والعربية الجنوبية القديمة ، ونقوش ما قبل الإسلام ، ونقوش وعملات عربية يوصفها من أضرب النصوص ، والمخطوطات] .

وأشير إلى بعض مسائل جلدية بالذكر ، وهي :

• المصطلحات : يلاحظ عدم الاتساق في المصطلحات بضم الجهد الكبير في الالتزام بالأساس الكلي والمخطوط العربية للشكك لفصول الكتاب ، ولكن الاختلافات في المصطلح أدت إلى بروز مفاهيم مختلفة للموضوع الواحد المعالج انتمسكت على درجة استيعاب القراء .

• الكتابة الصوتية : توضع الأمثلة من خلال هله العلامة /.../ . وعلاوة [...] للكتابة الصوتية الألفوفية وفق قائمة الكتابة الصوتية العالمية (API) .

وعلاوة < > تشير إلى الوحدة الجرافية الفاصلة .

ولم ينب عن أنعان هؤلاء العلماء خطورة عملهم؛ فإذ زالت حالة البحث المعاصر في مجال الدراسات العربية والإسلامية عاملة بمخاطر وأمر غير يقينية ، بل إن للشكوك الأساسية ما زالت تحتاج إلى دراسة نقدية متخصصة (للقائمة ١٢ ، ١١) ، كما أن المعرفة في المجالات المتخصصة المختلفة ما تزال قاصرة غير متسقة في جوانب عدة . ورغم هذا كله فقد استعين في كل فصل بواحد أو أكثر ليقدم تصوراً أو تنظيلاً يحاول من خلاله أن يقدم نتائج مؤكدة ما أمكنه ، أو معلومات يقينية تسهم في تشكيل التصور الشامل لموضوع هذا الفرع أو التخصص من فروع العلم . هذا مع العلم بأن كل محاولة تحاول أن تقدم نظرة عامة على كل ما أنجز قد يكون مصيرها الفشل .

فكان من الأجدي لهم أن يتجنبوا الاختلافات والاعتراضات للمعرفة فيها بينهم رغم قلها الملمس ، وأن يتجاوزوا بتكثيهم بتقديم المخطوط الأساسية لهذا التخصص في نطاق ضيق وفق ما قدمت المعرفة الحالية . يرى أن فصول العمل لا تقدم شيئاً جديداً في مجال من مجالات التخصص التي عولجت فيها ، ولكنه يمد فرصة للمتخصصين لكي يتخلصوا من نظريتهم الضيقة ليلاحظوا تخصصهم بنظرة شمولية في الأساس مع الأخذ في الحسبان أن الكمال حال (للقائمة ١٢) كذا أنه يتفلسف للطلاب نظرة عامة عن الحقائق والأسس في كل تخصص .

وقد التزم هؤلاء الاستشرقون في هذا العمل هدفاً أساسياً وضعهو نصب أعينهم وهو الاتصاف على الحقائق ، والالتزام بعرض موجز للمعلومات الواردة بكل نقاط البحث بشعر الإمكان ، فهو يوضح الأساس دون الخوض في التفاصيل كما أشار د . فيشر في المقدمة (ص ١٧) ؛ فقد بدل مؤلف الفصول النصي ما في وصفهم لتأليف الجزء النسوط بتخصصهم ، كل بأسلوبه المتميز ، دون المغامرة - في أغلب الأحوال - لطلب الكمال في عرض جوانب الموضوع قيد البحث ، وجزليات اللغة ، والحرص كل الحرص على الالتزام بالمفهوم الكلي العام . وقد تحقق هذا بالفعل من جانب عدد كبير منهم إلى حد معين .

ولا أدري هل كان لكتاب المستشرق الكبير « كارل بروكلمان » (Carl Brokelmann) دور في اختيار عنوان هذا العمل أم لا ؟ على أية حال فقد تأثروا به تأثراً بعيداً إذ يعد كتابه :

"Grundriss der vergleichenden Grammatik der semitischen Sprachen, Bd. I, II Berlin 1908-13" الأساس في النحوي للقرن للغة السامية ؛ « يرض مرور أكثر من سبعين سنة ، مرجعاً مهما ذا قيمة كبيرة للدراسات السامية ، وألحق أنه قدم جهداً رائداً في جمع المعلومات المتفرقة لجهود سابقة ، بالإضافة إلى جهده ذاته في مجالات التخصص في إطار متكامل . خير أننا لا يمكننا أن نتغافل عن تقديم البحث في الدراسات السامية بهذه تقدماً ملحلاً بعد اكتشاف لغات ونصوص لم تكن معروفة من قبل ، فقد نتج عن ذلك خروج أبحاث متفرقة تعيد النظر في كثير من المسائل التي وردت في الكتاب ، نشرت في دراسات ومجلات علمية على نحو مستمر ؛ مما كوّن في الوقت الحاضر معلومات يقينية إلى حد ما عن أصوات اللغات السامية ، على سبيل المثال . وقد نب المستشرقون المعاصرون في أكثر من موضوع ،

وأعود إلى العمل موضوع العرض، فقد خرج العمل متكاملًا بعد سنوات سبع، ويصفه العمل الجامع الثاني بعد «اللهجات العربية الحديثة» الذى أشرت إليه آنفاً. وفى إطار المفهوم العام المشترك، أسهم المشترون فى إنتاجه، وفى وصفه، والالتزام به، ثم السير طبقاً للنظام الموضوع فى خطوطه العطفية المشكلة لبنية العمل، ثم يتناول بحث أو أكثر الموضوع الرئيسى، كل يتناول من جانب مغاير لما هاجله الآخر.

والكتاب ينقسم إلى جزئين :

الجزء الأول : اللغة العربية ، الجزء الثالث : النصوص العربية

الجزء الأول : اللغة العربية

ويبدأ الجزء الأول مقدمة يعرض فيها د. فيشر الدور التاريخى للغة العربية، يتبعه كارل هيكر (Karl Hecker) بدراسة فى موضوع (العربية فى إطار اللغات السامية : Das Arabische im Rahmen der semitischen Sprachen)، ويشمل النطاق التالية :

- ١ - العربية والسامية .
 - ٢ - تفرع الأسرة اللغوية السامية .
 - ٣ - الظهور المبكر للعرب .
 - ٤ - موقع العربية داخل اللغات السامية .
- أما الموضوع الثانى فهو : العربية القديمة والعربية الفصحى :
- النطاق التالية :
- أولاً : العربية الشمالية المبكرة :
- ١ - دراسة مفصلة قام بها ج. مولر (W. Müller)، وتضم
 - ١ - النصوصية : (وتضم تيه) .
 - ٢ - اللحيانية : (وتضم هيدان) .
 - ٣ - الصغوية .
 - ٤ - الحسوية .
 - ٥ - العربية الشمالية فى النقوش العربية الجنوبية القديمة .

ثانياً : العربية القديمة فى النقوش فى عصر ما قبل الإسلام، وهذه امتداد للدراسة السابقة، تتبع العربية فى تطورها أو فى مراحلها المختلفة، قام بها الباحث نفسه، وتضم :

- ١ - عربية الأتياض .
- ٢ - عربية بالمرأ .
- ٣ - نقوش عربية ترجع إلى ما قبل الإسلام .

ثالثاً : العربية القديمة برواية إسلامية : العربية الفصحى، وهى دراسة شالكة لتقسيم العربية إلى مراحل على أساس لغوى، قام بها د. فيشر، بالإضافة إلى بيان أثر الإسلام فى العربية الفصحى القديمة وعربية ما بعد الإسلام، وتضم النطاق التالية

- ١ - عصر ما قبل الإسلام .
- ٢ - اللهجات العربية القديمة .
- ٣ - عصر الفصحى .
- ٤ - عصر ما بعد الفصحى .

٤ - الآيات القرآنية : عند اقتباس آيات قرآنية يوضع بعدها رقم السورة، ثم رقم الآية، وفى القراءة الكوفية لنسخة القرآن المصرية الرسمية .

٥ - تجلید السنة : توضع السنة الهجرية ثم ما قبلها من الميلادية .

لاشك فى أن هذا العمل قد أسند إلى عالم كبير، وأتقن من عصره زماناً طويلاً فى البحث فى الدراسات العربية والإسلامية، من جانب، والإشراف على رسائل عدد كبير من الباحثين فى بلاد عربية خلت من جانب آخر . [بعد كاتب هذا المقال أحمد طه إذ أشرف على دراسته للدكتوراه فى لغة الرسائل فى معمله يعتقد قدم أعمالاً متميزة بين تأليف مفرد أو اشتراك فى التأليف، أكثر منها أمثلة عذوبة إذ إن للمفام لا يحتمل الحسرة :

— Die Demonstrationsbildungen in den modernen arabischen Dialekten. 1962.

أبنة (صبح) الإشارة إلى اللهجات العربية الحديثة .

— Farb — und Formbezeichnungen in der Sprache der altarabischen Dichtung Wiesbaden 1965.

تجلید الألوان وصيغها فى لغة الشعر العربى القديم

— GKA : Grammatik des Klassischen Arabischen,

نحو العربية الفصحى Wiesbaden 1972

— HAD : Handbuch der Arabischen Dialekte,

المرجع فى اللهجات العربية Wiesbaden 1980

وهو كتاب شامل مبالغ فيه بمجموعة من المختصين فى اللهجات العربية المختلفة الجوانب الصوتية والصرفية والنحوية واندلاية للهجات العربية الحديثة، وهذا العمل الجامع شارك فيه كل من : أوتوياسترو (O. Jastrow)، وب. بنشت (P. Behnstedt)، وه. جروئسفيلد (M. Woidich)، وغيرهم .

وألّف أيضاً إلى جانب هذه الأعمال مقالات عدة نشرت بالمجلات العلمية المتخصصة، مثل :

— $\mathbb{K} > \mathbb{K}$ in den Südlichen Semitischen Sprachen

تحول الكاف إلى شين فى اللغات السامية الجنوبية

— Die Position Von (ض) im Phonemsystem des Gemein semitischen .

موقع الـ (ض) فى النظام الفونيمى للسامية المشتركة .

Die Perioden des Klassischen Arabisch.

عصور العربية الفصحى .

— Probleme der Silbenstruktur im Arabischen

مشكلات تركيب المقاطع فى العربية .

واكتفى بسرد بعض مقالاته مشيراً أيضاً إلى إسهامه الواضح ببحوث ومقالات فى موضوعات إسلامية نشرت بالمجلات الأوروبية المتخصصة .

- ٢ - لغة عربية مشتركة في عصر إسلامي مبكر .
- ٣ - لهجات عربية حديثة تعد لغة للأدب .
- وهذه النقطه الأخيرة قد تناولها هـ. جروتسفلد .
- وأبشاً : بناء العربية الحديثة .
- دراسة موجزة لجهود متخصصين جاد ، له باع طويل وأبحاث قيمة في لهجات عربية وغير عربية ، حاول وضع الخطوط الأساسية العاملة في هذا الموضوع ، ودراسة د.أ. ياسترو (O. Jastrow) نظم النقاط التالية :

 - ١ - النظام الفونيني .
 - ٢ - في علم الأصوات .
 - ٣ - نبر الكلمة .
 - ٤ - القمل ، والضمائر الشخصية .
 - ٥ - الأسماء .

- أما للموضوع الرابع فهو (الثروة اللفظية العربية : Der arabische Wortschatz) ، ويشمل عدة دراسات :
- أولاً : تاريخ الثروة اللفظية للعربية ، الألفاظ للمعركة والدخيلة في العربية الفصحى .
- وتعد هذه الدراسة ملخصاً شاملاً لجهود طويلة قام بها أنطون شال (A. Schall) في دراسة الألفاظ في اللغات السامية وغير السامية العلاقة الدلالية بين الألفاظ في العربية والسريانية . وقد قدم فيها معلومات وآراء جديده في الموضوع ، وتضمن النقاط التالية :

 - ١ - الثروة اللفظية الموروثة للعربية الفصحى .
 - ٢ - الألفاظ للعربية في عصر ما قبل الإسلام .
 - ٣ - تأثير الشعوب الداخلة في الإسلام على الثروة اللفظية .
 - ٤ - الثروة اللفظية في عصر ما بعد الفصحى .

- ثانياً : الأعلام العربية ،
- وهي دراسة تخصص فيها منذ أطروحة الدكتوراه د. ش. فيلد (S. Wild) ، وتضمن النقاط التالية :

 - ١ - أسماء الأشخاص والقبائل .
 - ١ - ١ أسماء الأشخاص .
 - ٢ - ١ أسماء الأسر .
 - ٣ - ١ أسماء الأبناء .
 - ٤ - ١ الألقاب .
 - ٥ - ١ النسبة - النسب .
 - ٦ - ١ تطورات مبكرة .
 - ٧ - ١ أسماء الأماكن .
 - ٨ - ١ أسماء عربية حقيقية .
 - ٩ - ١ أسماء أماكن ترجع إلى ما قبل العربية .
 - ١٠ - ١ أسماء عربية .

الجزء الثال : التصوص العربية

وبالحق في هذا الجزء خمسة موضوعات رئيسية تتعلق باللغة العربية المكتوبة ، أي بحال ما هو مدون فحسب .

أبشاً : اللغة العربية المكتوبة في العصر الحاضر ، وهي دراسة لمشتكلات العربية المعاصرة من حيث الوجود وعلاقتها باللهجات ومسماتها ، قام بها د. ش. فيلد (S. Wild) ، وتضمن النقاط التالية :

- ١ - ملاقاتها بالعربية الفصحى (الكلاسيكية) .
- ٢ - الثنائية اللغوية في المنطقة اللغوية العربية .
- ٣ - خصائص العربية الفصحى الحديثة .

عالمياً : بناء العربية الفصحى ، وهذه الدراسة تستخلص في إيجاز مجموعة من النتائج التي تمخضت عنها دراسات متفرقة في العربية الفصحى ، وتلخصها في إشارات سريعة . وقد قدم هذا البحث أ. دنيس (A. Denis) ، وتضمن النقاط التالية :

- ١ - علم وثقافة الأصوات - المحتوى الفونيني - المقطع - النبر .
- ٢ - علم الصرف - الضمير - الاسم - الفعل .
- ٣ - علم النحو - نحو الكلمة - نحو الجملة .

أما الموضوع الثالث ، فهو : العربية المعاصرة ولهجاتها - Des Neuarbeiche und seine Dialekte ، ويشمل نقاطاً مختلفة تتبع تطور العربية ، والأثار اللهجية في مراحل تاريخية متعقدة ، ثم تبحثها بعد ذلك في نصوص ولغة عربية في بيتات وأوساط غير إسلامية ، ثم تفرع اللهجات العربية الحديثة وخصائص كل لهجة .

وهو يشتمل دراسات عدة هي :

أولاً : شواهد مبكرة للعربية الحديثة .

- وهي دراسة اضطلع بها د. فيشر ، وتضمن النقاط التالية :
- ١ - العربية القديمة والعربية الحديثة .
 - ٢ - نشأة العربية الحديثة والثالثة اللغوية في عصر إسلامي مبكر .
 - ٣ - العربية الوسطى .

ثانياً : العربية الحديثة المبكرة في نصوص عربية وسطى .

وهذه الدراسة لنصوص عربية اليهود والنصارى الذين تحدثوا العربية واستخدموها إلى جانب لغة ديانتهم ، وهذه اللغة لها خصائص متميزة تناولها كاتب هذا المقال ، وهو يروى بلو (Z. Blau) في كتاب ضخم ، وهنا يبرز ما فصله في عمله هذا ، وتضمن النقاط التالية :

- ١ - معيار العربية الوسطى وما ينحرف عنه .
- ٢ - في الأصوات .
- ٣ - في الصرف والنحو .
- ٤ - فروق لهجية في نصوص العربية الوسطى .

ثالثاً : المنطقة اللغوية للعربية الحديثة .

دراسة فريدة قام بها هـ. ر. زنجير (H. R. Singer) وتضمن النقاط التالية :

- ١ - امتداد اللهجات العربية الحديثة وتفرعها .

أما الموضوع الخامس فهو (الخط العربى Die arabische Schrift) وهذه الدراسة إسهام جديد فى الدراسات العربية ، إذ لم تتعالج موضوعاتها بجدية وعناية إلا على يد د. جيرهارد إندرس (G. Endress) ، وتضم النقاط التالية :

- ١- أصل الخط العربى وتطوره .
- ١-١ تطور الخط العربى .
- ١-١-١ أصل الأبجدية العربية .
- ١-١-٢ نشأة الأبجدية العربية وتطورها فى عصر ما قبل الإسلام .
- ١-١-٣ الخط العربى فى العصر الإسلامى المبكر .
- ١-١-٤ تطور علامات التنقيط .
- ١-١-٥ ترتيب الأبجدية العربية .
- ٢-١ علامات الإملاء والترقيم للمساعدة .
- ٣-١ العدد .
- ١-٣-١ استخدام الحروف إشارة للعدد .
- ٢-٣-١ الأرقام الهندية .
- ٣-٣-١ إعداد خط السيلقة .

٤-١ تطور علامات الإملاء والترقيم العربية .
وهى دراسة ضمت الأفكار الأساسية التى لخصها د. فيرنر ديم (W. Diem) من مقالاته الأربع التى نشرها قبل ذلك ، [يقوم كاتب هذا المقال بترجمتها ضمن مجموعة مقالات أخرى] . وتضم النقاط التالية :

- ١- علامات الإملاء والترقيم العربية الفصحى .
- ٢- علامات الإملاء والترقيم والصوت .
- ٣- علامات الإملاء والترقيم الحجازية .
- ٤- التطور المتأخر .

٥-١ إخطاط الخط واستخدامها الجمالى .
وهى دراسة قامت بها أنا مارى شيميل (A. Schimmel) ، وتضم النقاط التالية :

- ١- الخط الكوفى .
- ٢- الخط المائلى .
- ٣- الخط النسخ .
- ٤- تطورات خاصة علمية .
- ٥- خط تزئين (تجميل) .

أما للموضوع السادس فهو (علم النقوش Epigraphik) وهى دراسة قام بها هاينس جلوبه (H. Gable) ، وتضم النقاط التالية :

- ١- مقدمة : نقوش باللغة العربية .
- ١-١ بداية علم النقوش العربية .
- ٢-١ موضوع علم النقوش العربية .
- ٣-١ نثر النقوش .

- ٢- نقوش كبيرة .
- ١-٢ نقوش البناء .
- ٢-٢ نقوش تمجيد (إصلاح) .

- ٣-٢ نقوش الوقف .
- ٤-٢ نقوش القبر .
- ٥-٢ مراسيم ..
- ٦-٢ الترتيبات .
- ٧-٢ نقوش الذكرى .

- ٣- نقوش صغيرة .
- ١-٣ نقوش الأسطرلاب .
- ٢-٣ نقوش الأوحاش .
- ٣-٣ نقوش العلب .
- ٤-٣ نقوش بلاط الحوائط .
- ٥-٣ نقوش المصابيح والفتايل .
- ٦-٣ نقوش الأخفنة .
- ٧-٣ نقوش الحافظات .
- ٨-٣ نقوش الصفاح .
- ٩-٣ نقوش المنسوجات .
- ١٠-٣ نقوش زهريات وأباريق الماء .
- ١١-٣ تلمخيص علم .

- ٤- صيغ الورع فى النقوش .
- ١-٤ جمل وعبارات غير قرآنية .
- ٢-٤ مقتربات من القرآن (آيات) .

أما الموضوع السابع فهو (علم العملات Numismatik) وهى الدراسة الثانية للمؤلف السابق ، وتضم النقاط التالية :

- ١- ظهور سك العملة العربية .
- ٢- عملات ما قبل الإصلاح .
- ١-٢ العملات العربية الساسانية .
- ٢-٢ العملات العربية البيزنطية .
- ٣- سك العملة عند الأمويين بعد الإصلاح وسكها عند

- العباسيين الأوائل .
- ١-٣ عملات ما بعد الإصلاح الأموية .
- ١-٣-١ الدنانير .
- ٢-١-٣ الدراهم .
- ٣-١-٣ الفلوس .
- ٢-٣ العملات العباسية .
- ١-٢-٣ الدنانير .
- ٢-٢-٣ الدراهم .
- ٣-٢-٣ الفلوس .
- ٤- سك العملة عند الأمراء المحليين .
- ١-٤ الشرق .
- ١-١-٤ العملات الطاهرية .
- ٢-١-٤ العملات الصفارية .
- ٣-١-٤ العملات السامانية .
- ٤-١-٤ العملات البويهية .
- ٥-١-٤ العملات الغزنوية .

- ١-٤ الشرق .
- ١-١-٤ العملات الطاهرية .
- ٢-١-٤ العملات الصفارية .
- ٣-١-٤ العملات السامانية .
- ٤-١-٤ العملات البويهية .
- ٥-١-٤ العملات الغزنوية .
- ٦-١-٤ عملات إمبراطورية السلجوقية العظمى ، وسلجوقية كرمان والعراق .

- ١-٤ - المادة والشكل الخارجي للمخطوطات .
- ١-٢ - مواد الكتابة .
- ٢-٢ - للداد .
- ٣-٢ - الخلف .
- ٣ - الخط القديم للمخطوطات .
- ١-٣ - خط الكتاب : لخط المعاني ، لخط التمجيد .
- ٢-٣ - وضع مساحة لخط ووجه الكتابة .
- ٣-٣ - أنماط الكتابة وتطورها واتساعها .
- ٤-٣ - الاختصارات والإشارات .
- ٤ - رواية المخطوطات .
- ١-٤ - رواية شفوية ورواية كتابية .
- ٢-٤ - ملاحظات الرواية والقراءة والملكية .
- ٥ - بدايات الطباعة العربية ، وانتشار المخطوطات بسبب طبع الكتب .
- ٦ - المخطوطات العربية بلغة سريانية (كرشون) .
- وعلا موضوع غاية في الأهمية يوضح أثر العربية في السريانية والتغيرات اللغوية المختلفة التي نتجت من هذا التبع ، وعالجها يوليوس أسفلج (J. Assef) ، ويقسم النقاط التالية :
- ١ - تطور المخطوطات الكرونية وانتشارها .
- ٢ - نصوص كرونية .
- ٣ - أنماط الكتابة وعلامات الإملاء والتزقيم .
- ٧ - المخطوطات العربية بلغة عبرية .
- وعالج فيه يوشع بلاو أثر هذا التبع على اللغة العبرية والتغيرات التي أصبغت ذلك .

ويعد ، فهذا عرض موجز للمخطوط الرئيسية لهذا العمل الضخم ، حاولت فيه أن أنبه إلى أهمية المعلومات والمواد التي تضمنها دراسات هؤلاء الباحثين ، الذين بللوا كل ما في وسعهم لتقديم المادة العلمية ، مراعين تبسيط نتائج بحثية بعد تطور أبحاثهم تطوراً جيداً في هذه التخصصات ، غير خافين من استخدام منوع لغوي دقيق ، تاركين الفرصة للقارئ - إذا أراد - أن يعمق معرفته في موضوع معين يرجع إلى التفضيلات في قائمة المراجع التي قبلت كل دراسة ، محاولين تشجيع الكمال في دراساتهم وفق خطورة هذا الهدف ، ولكنهم اجتهدوا ولم يحرمهم على هذا الاجتهاد . وأمل أن أقدم هذا العمل في ترجمة عربية سليمة في وقت قريب إن شاء الله لتكتمل لدى القارئ العربي قيمة هذا العمل .

- ١-٤ - تطور نظام العملة في العصور الوسطى في لشرق على يد الولايات التالية للسلاجقة .
- ٢-٤ - الغرب .
- ١-٢-٤ - عملات الأمويين في قرطبة وخلفائهم في القرن الحادي عشر .
- ٢-٢-٤ - عملات الإدارة والأغالية والطورونيين والإخشيديين .
- ٣-٢-٤ - عملات الفاطميين .
- ٤-٢-٤ - عملات المرابطين والمهديين .
- ٥-٢-٤ - عملات الأيوبيين .
- ٦-٢-٤ - عملات المماليك .
- ٧-٢-٤ - عملات الناصرئين والملاحم من دولات .

أما الموضوع الثامن فهو (علم البرديات : Papyruskunde) ، وتعد هذه الدراسة من إحدى الدراسات التي تعالج موضوعاً جديداً خصباً ، يجد الباحث فيه تفسيرات واضحة لجوانب كثيرة غامضة في العربية نحرها وصرنها ودلالات ألفاظها ، ولقد فيها جورج خوري (G. Khouri) المخطوط العامة الواضحة ملخصاً لبحثها من دراسة مفصلة لها في كتاب ضخيم يعالج هذا الموضوع ، وتقدم النقاط التالية :

- ١ - البرديات باللغة العربية .
- ٢ - المجموعات البردية .
- ١-٢ - مجموعات في مصر .
- ٢-٢ - مجموعات في أمريكا .
- ٣-٢ - المجموعات الألمانية والنساقية .
- ٤-٢ - المجموعات الباقية .
- ٣ - الوثائق البردية .
- ١-٣ - نصوص المراسم .
- ٢-٣ - الوثائق العامة والخاصة .
- ٣-٣ - نصوص بردية أدبية .
- ٤ - خط نصوص البرديات ولغتها .
- ١-٤ - حول الخط القديم للبرديات .
- ٢-٤ - حول الإملاء والتزقيم .
- ٣-٤ - حول لغة نصوص البرديات .
- أما الموضوع التاسع والأخير فهو (علم المخطوطات : Handschriftenkunde) ، وهي دراسة طريقة متميزة لا تعثر قديماً العالم في زلندرس ، وتقدم النقاط التالية :
- ١ - الكتاب في الثقافة الإسلامية . مسألة الكتاب والكتابة في العصور الوسطى .

عالم الفكر

قواعد النشر بالمجلة

□ « عالم الفكر » مجلة ثقافية فكرية محكمة ، تخاطب خاصة المثقفين وتهتم بنشر الدراسات والبحوث الثقافية والعلمية ذات المستوى الرفيع .

□ ترحب المجلة بمشاركة الكتاب المتخصصين وتقبل للنشر الدراسات والبحوث المتصلة وفقاً للقواعد التالية :

- أن يكون البحث مبتكراً أصيلاً ولم يسبق نشره .
- أن يتبع البحث الأصول العلمية المتعارف عليها وبخاصة فيما يتعلق بالترتيق والمصادر مع إلحاق كشف المصادر والمراجع في نهاية البحث وتزويده بالصور والمخرائط والرسوم اللازمة .
- يتراوح طول البحث أو الدراسة ما بين ١٢,٠٠٠ ألف كلمة ، ١٦,٠٠٠ ألف كلمة .
- تقبل المواد المقدمة للنشر من نسختين على الآلة الطباعة ولا ترد الأصول إلى أصحابها سواء نشرت أو لم تنشر .
- تخضع المواد المقدمة للنشر للتحكيم العلمي على نحو سري .
- البحوث والدراسات التي يقترح المحكمون إجراء تعديلات أو إضافات إليها تعاد إلى أصحابها لإجراء التعديلات المطلوبة قبل نشرها .

□ تقدم المجلة مكافأة مالية عن البحوث والدراسات التي تقبل للنشر ، وذلك وفقاً لقواعد المكافآت الخاصة بالمجلة كما تقدم للمؤلف عشرين نسخة من البحث المنشور .

□ ترحب المجلة بإسهام المتخصصين في الموضوعات التالية :

- علوم الصحارى
- الهجرة والمهجرة الماكسة
- الدراسات المستقبلية
- المسرح
- الماسب الآل
- الأمن الفنيذائى
- الثقافات في العالم الثالث
- الجنون في الأدب
- التجديد في الشعر

□ ترسل البحوث والدراسات باسم :

وكيل الوزارة المساعد لشئون الثقافة والصحافة والرقابة
وزارة الأعلام - الكويت - ص ب ١٩٣

ندوات
الملتقى الدولي
حول
التحليل اللساني
للتصووت

واقع
الدراسة اللسانية وآفاقها
في العالم العربي

أحمد الندوة : شريبط محمد شريبط

دعت جامعة عنابة (معهد اللغة والأدب العربي) إلى الملتقى الدولي حول التحليل اللساني للتصووت في أيام ٦ و ٧ و ٨ و ٩ من شهر مايو ١٩٨٥ ، وذلك لبحث القضايا اللسانية من خلال المحاور التالية :

- ١ - متاهج التحليل اللسان للتصووت المكتوبة والمنطوقة .
- ٢ - التحليل اللسان للنص الأدبي .
- ٣ - التحليل اللسان للنص غير الأدبي .
- ٤ - الاستفادة اليداغوجية من التحليل اللسان للنص .

وحضر هذا الملتقى أساتذة متخصصون من جامعات عربية وأوروبية وأفريقية .

وقد أقيمت في هذا الملتقى نحو خمس وعشرين محاضرة ، في عمق التحليل اللسان ، اتسمت بالعمق والدقة والثراء . وافتتحت الجلسة الأولى بكلمة للأستاذ عبد المجيد حنون مدير معهد اللغة والأدب العربي بجامعة عنابة ، رحب فيها بالأساتذة المحاضرين والمشاركين من طلبة الدراسات العليا في الجامعات الجزائرية ؛ وبعده أعلن السيد حميد جامعة عنابة رسمياً افتتاح الملتقى .

ترأست الأستاذة زبيدة حنون ، أستاذة العلوم اللسانية في جامعة عنابة ، جلسة صباح اليوم السادس من مايو ١٩٨٥ ؛ وكانت المحاضرة الأولى بعنوان : بين الصورة والمضمون في تحليل النص الأدبي ، للأستاذ الدكتور غنار نويوات من جامعة عنابة .

وقد توجت أعمال الملتقى بتوصية قيمة ، دعا المشاركون فيها إلى أهمية التفكير في إنشاء وابيلتين ، الأولى تجمع شمل المهتمين بالتحليل اللغوي في العالم العربي ، والثانية تضم جهود المهتمين بهذا الحقل المعرفي الحديث في القطر الجزائري . ولقد افتتحت فرصة هذا التجمع العلمي لهم ، وسعينا لتنظيم ندوة ، ضمت مجموعة من الأساتذة ، وعدداً من المهتمين بالدراسات اللغوية ، وذلك بهدف توسيع المعرفة ، وفتح المجال لأكبر عدد من القراء والمهتمين للاطلاع على قضايا هذا العلم الإنساني ومتاهجه ؛ فلك العلم الذي صار في السنوات الأخيرة شغل الشغف في الوسط الجامعي .

المشاركون في الندوة :

- ١ - الدكتور : ميشال باريو (جامعة السوربون ، فرنسا) .
- ٢ - الدكتور : أوديت تبي (المعهد الفرنسي ، فرنسا) .
- ٣ - الدكتور : محمد القاضي (الجامعة التونسية - تونس) .
- ٤ - الدكتورة : سهام محمد الفلاح (جامعة الإسكندرية ، مصر) .
- ٥ - الدكتور : عبد الله صولة (جامعة تونس) .
- ٦ - الدكتور : فاتيّل زايّيل (جامعة فرنسا) .
- ٧ - الدكتور : محمد عجيبة (معهد بورقيبة للغات الحية ، تونس) .
- ٨ - الأستاذ : الطيب بودربالة (جامعة باتنة ، الجزائر) .
- ٩ - الأستاذ : بوحوش ربيع (جامعة عنابة ، الجزائر) .

اللغة العربية . واعتاد تكون نقطة انطلاقها هي التراث العربي ، ولا يكون التراث العربي هو نقطة الوصول .

● الطيب يوجيالة

— لم تهتم المحاضرات في السابق بالدراسات اللغوية بالدوجة التي اهتمت بها المسلمون ، ذلك أن المجزأة الإسلامية تقوم على إحصاء القرآن . واليوم عندما نريد أن نحدد مكانة هذا التراث اللغوي العربي من الدراسات اللسانية ، يجب علينا أن نقوم هذا التراث بكل موضوعية ، وأن نضعه في الإطار العالمي للدراسات اللغوية .

إن غالبية المشكلات والفضايا التي تطرحها اللسانيات الحديثة كانت قد عولجت ونوقشت من قِبَل العرب القدماء . ولقُبِهَ هذا التراث على حقيقته ، يجب وضعه إلى جانب النظريات العلمية التي تتصارع اليوم على مستوى العالم . إن هذا التراث يعكس بحق ، ويتجرع بصدق ، عبقرية الحضارة العربية الإسلامية ، غير أن التغيرات التي يعيشها الوطن العربي اليوم قد أحدثت قطيعة وإستراتيجية في التصور اللغوي العربي . وهذه القطيعة ستؤدي حتماً إلى انطلاقة جديدة نحو الإبداع اللساني .

● عبد الله صَوْلَة

— بدأت تسع وتكبر مع بحوث القهري والمسْدَى والمتوَكِّل وصمود والطرابلسي والخاص صالح وغيرهم . لكن الخوف أن ندخل في دوامة الإسقاط فلا تهبط لنا لسانيات عربية . وأنا أرى شخصياً أن هذه المرحلة شبيهة بما سبق الفترة النوعية والسُورِيَّة في الغرب ، ونحن في انتظار سُوْبِرِيَّانَ العربي .

● محمد كركاسي

— حاولت الدراسات اللسانية الأجنبية الحديثة إبراز المعطيات اللغوية العربية ، ولكن هذه الدراسات — في نظري — ظلت غير كافية لجلاء قيمة التراث اللغوي العربي ، وأسهمته في تطوير الفكر الإنساني . ولذا فإن أبناء اللغة العربية — إذا تزودوا بالمعرفة اللسانية الحديثة — هم القادرون على استعادة المكانة العلمية لموروثهم اللغوي .

● محمد حبيطة

— إن العودة إلى الجذور ، أو بكل بساطة إلى الماضي ، عملية طبيعية في صيرورة المعرفة . وبناء على ما سبق أن قلنا من أن تقدمها ليس خطياً وإنما هو حوَلٌ وبالتعم والترجع أحياناً عند اكتشاف الخطأ وتداركه ، فالألسنية نفسها لا تقوم على الفراغ ، وإنما على تقاليد سابقة حربية وثورية . وما عودة تشومسكي رأس المدرسة التحولية إلى نحو « يوز رويال » سوى دليل واضح على ذلك .

ولكن ينبغي أن نقول أيضاً إن عملية المعرفة هي في الآن نفسه ، وفي بعض الحالات ، عملية بالنسبة إلى ما قبلها ، فدراسة اللغة دراسة آتية — في مشروع الألسنيين — هي رد فعل للدراسات اللسانية التقليدية السائدة قبل نشأة العلم المذكور ، وكانت دراسات كلها فيلولوجية ، أي اشتقاقية تاريخية .

يعتقد هذا القول على التيارات الفكرية والأدبية . والأمر بطبيعة الحال أكثر تعقيداً ، فالأجلاس الأدبية تصنف بعد أن تكون قد ظهرت واستقرت . إن العودة إلى الجذور أو إلى الماضي عملية طبيعية كما سبق

١٠ - الأستاذ : محمد كركاسي (جامعة عنابة ، الجزائر) .

١١ - السيد : رشيد شعلال (طالب بمعهد اللسانيات ، الجزائر) .

١٢ - السيدة : مفيدة شريط (الشعبة اللغوية ، جامعة عنابة الجزائرية) .

١٣ - السيد : بشير ابرير (الشعبة اللغوية ، جامعة عنابة الجزائرية) .

نص الندوة :

أُسئلة الندوة

- ١ - ما مكانة التراث اللغوي العربي من الدراسات اللسانية الأجنبية الحديثة ؟
- ٢ - ما أهم مناهج التحليل اللساني للتخصص المكتسوبة ، والمنطقة ، وأبرز ملامح أهمها ؟
- ٣ - نرجو منكم إغناء القراء من أهم مستريري التحليل اللساني للنص الأدبي ، ودورها في الوصول إلى نتائج علمية .
- ٤ - ماذا تنتظرون من المتطى السدلى حول التحليل اللساني للتخصص ؟
- ٥ - ما رؤيتكم لمستقبل الدراسات اللسانية في الجزائر بعد المتطى السدلى حول التحليل اللساني للتخصص ؟

نص الندوة

١ - الإجابة عن السؤال الأول :

ما مكانة التراث اللغوي العربي من الدراسات اللسانية الأجنبية الحديثة ؟

● دُثَيَال رَائِي

يجعل العلماء اللسانيون الأجانب التراث العربي جهلاً تلاماً ، وهل العرب أن ينشطوا هذا التراث .

● مُحَمَّد القَافِي

— إن المعرفة الإنسانية قائمة على التطور الذي يمكن أن يفهم بوصفه سلسلة من الانقطاعات . ومن هذا المنطلق ، فإن ما توصل إليه النحاة العرب القدماء في ميدان وصف الظاهرة الصوتية يعد إسهماً مهماً . غير أن ذلك لا يعني أن العرب قد اكتشفوا اللسانيات قبل الغرب ، لأن اللسانيات تندرج في مرحلة معينة من مراحل تطور المعرفة الإنسانية ، لا يمكن أن تفهم بمجزل عنها .

● ميشال باروي

— هو بعامة فصيل ، وإن حاول البعض أن يتعمقوا في دراسته ، فاستعاروا به حتى يبرهنوا على صحة نظريتهم ، وأسبغوها . وهذه محاولة ساذجة نظراً للفرق الزمني والثقافي بينها .

● سهام محمد الفراح

— هذا السؤال أهم من كثيرين من المتطى . وأنا أرى أن التراث العربي ثري ، وغني ، ولكن هل يمكن أن نكتفي بما قلّمه الأسلاف ؟ هذا مالا أعتقد . يجب علينا أن نسمهم نحن كذلك ، وهذا ممكن في الواقع عن طريق الإطلاع على ما يقدم في الغرب ، ثم تخير ما ينجم منه الدرس العربي الحديث ، وذلك بعد تطويره ، بحيث يتلائم مع واقع

ويبحث آخرون في البنية العميقة بين المبرجلمان وتشومسكي ،
فتبني لديهم أن عبد القاهر كان على بصيرة بهذه القضية اللغوية
ويعبرها من القضايا اللغوية المعاصرة ، التي تعدّ آخر ما وصل إليه
البحث اللسان المعاصر .

ولئن كانت أحدث نظرية لغوية قد قامت في أساسها على الاستفادة
من التراث اللغوي العربي ، ولا نزع الاستفادة المطلقة — فهذا يعني
أن البحث في هذا التراث هو القاعدة الأساسية لأي تفكير عربي
لساني . وسوف يؤدي هذا بلا ريب إلى فهم الكثير من قضايا هذا
العلم (أمي اللسانيات) ؛ لأننا نعتقد أن فهم التراث اللغوي العربي
ينبغي أن يتلخص من محاولة للفهم عربية صرف ؛ ولا مانع ساعدنا من
الاستفادة — عند الحاجة — من مناهج غربية بلوغ الغاية . وهكذا
يمكن للغوي العربي أن ينشئ شجرة اللسانيات العربية ذات الجذور
الضاربة في التاريخ ، بل إن ضرورة إقامة هذه الشجرة أمر لا بد منه في
الوقت الراهن ؛ إذ إن كثيراً من لغويي العرب المحدثين قد توسلوا
لدراسة العربية بمنهج غربي ، واعتمدوا الأسس والمعطيات التي لا
تستند إلى أي أساس عربي ، ويطبقوا نظريات مستتبطة من لغات
تختلف اختلافاً بيناً عن العربية في بنائها وخصائصها ، على نحو أدى
إلى نشوء واضع في الدراسات التطبيقية ، وتكوّن هوة شحيحة بين
القارئ المعاصر والباحث اللساني . لهذا السبب ، ولأسباب أخرى
يضيئ المجال من ذكرها ، كان على المهتمين بالدراسات اللسانية من
العرب أن يعمدوا إلى النظر في التراث اللغوي العربي ، بل عليهم أن يجعلوا
منه للغة التي يجب أن تلبس اللبائس الجديد ، وأن تخرج إلى صرح
اللسانيات الحديثة عنجبة مفتحة ، تحكمها نظرات وتوسع متبينة .
ومستبين أن ذلك أن التراث اللغوي العربي قائم على نظريات علمية هي
أروع ما وصل إليه الفكر الإنساني في وقت ما ، إن لم نقل إنها تمثل ذلك
الأروع منذ الزمان البعيد إلى وقتنا هذا .

القضية إذن قضية قديمة هذا التراث الزاخر ، ثم محاولة فهم هذا
التراث على الوجه الأكمل . حتى إذا ما تسير ذلك ، أمكن للباحث
اللغوي الوقوف على حقيقة هذا التراث وإدراك مكانته من الدراسات
اللسانية الحديثة ؛ إذ الأمانة في واقع الأمر ، قائمة على هذه القطعة
المحروقة بين الباحث وتراثه ، وعلى تعلقه بالدراسات اللسانية
الغربية ، والزمزم من التراث اللغوي العربي ، لا شيء سوى أنه
تراث أحققه الزمن . ولقد مكنتنا بعض المحاولات المتواضعة من فهم
كثير من المصطلحات والظواهر اللغوية الأجنبية التي يعمل العرب
ولم يتوجهوا على إيجاد مقابل يتناسب وما تدل عليه ، في حين أن هذه
المصطلحات ، وهذه القضايا ، قائمة بمصطلحاتها في التراث العربي
القديم . ولا أدل على ذلك من مفهوم الدليل ومعنى المعنى . . .
ولأن لغويي العرب الأتقنوا في التراث لوفروا كثيراً من الجهد في
خدمته وبحثه ، ومن ثم تقريه إلى أذهان الناس ، ومن خلال ذلك
فهم اللسانيات الحديثة فهماً صحيحاً . والأهم من ذلك تحليل الفكر
اللساني العربي من البنية ، وتحريره من الغربة المفروضة عليه ، جنب
الوصول إلى إنشاء مدرسة لسانية عربية ، لها أسسها وخصائصها
ومتابعها .

بشير أثير

— إن البحث في التراث العربي ، وفي ميانيه اللغوية بصفة

أن قلت ، ولكن ينبغي أن يكون ذلك العمل استرجاعاً في سيالته أوفى
سيالته الشاملة ، حتى لا يكون إسقاطاً تاريخياً ؛ أي أنه ينبغي أن
تقف من الجذور والتراث موقفاً جدلياً نقدياً .

ونحن نعتز بتراثنا ؛ فهو جزء من كياننا وثقافتنا وتاريخنا ؛ وهو جلة
من المعارف في مرحلة تاريخية معينة . المطلوب منا أن نقف منها موقفاً
نقدياً ؛ فملفوظ المحدث ينبغي الميوب والأخطاء أو يبقى عليها ؛
وكذلك الموقف المعاكس السليبي العلمي ؛ لأنه ينفي كل جانب
معي ويطر في الجذور المذكورة . لذا فإنه من غير الممكن أن نقول كما
يقول بعضهم : ليس في الإمكان أبداً ما كان ؛ فللممكن موجود في
المستقبل ، وقد يكون كاملاً في الماضي ، ولكن ينبغي معرفة كيفية
تغييره وإخراجها إلى حيز الواقع . وقد تمكن الأتنية ، بما تلمح
إليه ، من تسليح الأبحاث بوسائل جديدة ، تسمح بإعادة اكتشاف
الماضي ومعارفه وأدواته الفكرية في ضوء العلوم الإنسانية .

● مفيدة شريط

— تتلقى الجامعات علوم اللغة العرب القديمة في دراسة اللغة مع
اللسانيات الحديثة ؛ فاللغوي المعاصر يعتمد التحليل القاعدي
القديم ، ولكنه يستشره استشاراً يخالف به هدف القدامى .

إن الأصول اللسانية قد عرفها نموذجاً القدامى ؛ وتقصد بالأصول
« كليات المعاصرين » ، على حد تعبير الدكتور صبحي الصالح ،
لا تلك الجزئيات والتفصيلات . فبر أن تلك الأصول التي تناولت
عبد حالات في الدراسات اللغوية في مراحل ويشت معينة ، لم تكون
منهجاً مستقلاً لنظرية لغوية متكاملة . ول تراثنا اللغوي أطراف الأراء
وأفق التنصيفات لميزات اللغة وطبيعة الآلية الصوتية ووظيفتها
الاجتماعية ؛ وما عيلنا في هذا الصدد سوى الرجوع إلى مؤلفات
ابن جني مثلاً ، خصوصاً كتابه « سر صناعة الإعراب » ، والنظر في
تعليلاته لكل صوت لغوي ، علما بأنه لم يكن يتوصل للتنصيفات
الحديثة ، ولم يكتشف ما توصل إليه منذ علماء الغرب إلا في أبحاث
علماء اللغة الألمان في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، ولم تستغل
منابعه في بنية الكلمة وبني التركيب المعتمدة على المادة الصوتية إلا في
منتصف القرن العشرين .

زد على ذلك أن كل ما حققه العالم اللغوي الأمريكي تشومسكي في
القرن العشرين ، وبخاصة ما عبر عنه بالسلطة والإنجاز وبالبني
العميقة والسطحية ، جلود عند عبد القاهر المبرجلمان مفصلة في
نظريته للنظم .

إن تحاشات العرب هم مستبطل الأصول الأولية لعلوم اللغة
الحديث ؛ لم يكن يؤمنهم غير النجبة والتخصص . وتراثنا اللغوي
هو اللغة الحام التي استقى منها لغويي الغرب نظرياتهم ؛ وهو المصدر
بمراقب مباشر أو غير مباشر لهم ولأعمالهم .

● رشيد شعلال

— كتب الدكتور مازن الوصر إلى مجلة اللسانيات في صعدما
السندس ، الصادر من معهد اللسانيات والصوتيات بالجزائر ، أنه
وقف في استجواب له مع اللغوي الأمريكي « تشومسكي » على
اعتراف منه بالاستفادة من النحو العربي ، مما حيا لديه السبيل إلى
إخراج نظرية الجملدية المسلة بالنحو التفرعي التحويل .

بالنسبة لك . ولذلك فإنني أهد التداولية من التيارات اللسانية التي تفتح آفاقاً للدراس اللغوية ، وبخاصة تحليل التصوُّص . وقد أسهمت في هذا التلغى بنموذجين لتطبيق بعض المفاهيم المستعملة من التداولية على اللغة العربية .

ونرجع إن أهمية هذه الدراسات التداولية تعود إلى أنها لا تغفل المراجع الاجتماعي ، بل تعنى بمجاهة التكلم والمخاطب ، إلى غير ذلك . وكذلك يمكننا أن نستفيد منها عند إعداد المادة التعليمية لمن يتعلمون العربية . ولقد رأينا في التلغى محاولة طيبة في هذا الاتجاه ، قلعتها الأستاذة غولة طالب الإبراهيمي من جامعة الجزائر .

● الطيب بودريلا

— أهم مناهج التحليل اللساني للتصوُّص المكتوبة والمنطوقة هي :

المنهج الوظيفي ، والمنهج البراجماتي ، والمنهج البنيوي ، والمنهج التوليدي ، والمنهج النفسي اللساني ، والمنهج التواصل (التيليفي) .

ويعتبر هذه المناهج بالناحية الشكلية ، والصياغية ، والأسلوبية ، والدلالية ، للطائفة اللغوية . ونستطيع أن نقول إن هناك اليوم ثورة في ميدان اللسانيات .

● عبد الله حولة

تتمتع مناهج التحليل اللساني للتصوُّص المكتوبة بتعدد المدارس اللسانية من « السوسورية » إلى البراجماتي . والدليل على ذلك أن جانباً من هذه التصوُّص المكتوبة ، وأغنى التصوُّص الأدبية ، قد طبقت عليها اللسانيات البنيوية فتخضعت عن ذلك الأسلوبية البنيوية (جاكسون ، وريفاير) ، واللسانيات التوليدية ، فنشأت عن ذلك الأسلوبية التوليدية (أومان) ، واللسانيات الوظيفية ، فنشأت عن ذلك الأسلوبية الوظيفية .

واليوم يتحدث القوم عن منبج في التحليل اللساني جديد هو المنهج الأسلوب البراجماتي ، الناتج من اللسانيات البراجماتي ، بوصفه آخر صيغة في حقل اللسانيات المعاصرة ؛ وفي هذه أزمة اللقاء الأبدى بين اللسانيات والنص الأدبي .

● محمد كراكي

حقق علم اللسان الحديث مناهج كثيرة للدراسة النص ، أهمها المنهج الصوت والصرفي والنحوي . فالنحج الصوت يقوم بتوضيح القيمة الدلالية للأصوات التي يكوّن ويروها في النص ، كما يبيّن إلى تين أثر هذه الأصوات في تكوين المعنى الذي يقصد به إليه التلغى . أما المنهج الصرفي فيهدف إلى دراسة الصيغ الصرفية المستعملة في النص ، من حيث اشتقاقها ؛ وأما المنهج النحوي فيبرز العلاقات النحوية بين العناصر اللغوية المكوّنة للكلام ؛ ومعنى ذلك أنه يصف الجملة إن كانت إسمية أو فعلية أو شرطية ، ثم يدرس العلاقات الإنسانية المختلفة ؛ وبين الوظائف النحوية التي يشتمل عليها الكلام .

والمنهج الدلالي يتم بدراسة المعنى ، إما بنظرة آنية ، أو بنظرة تاريخية . فيلتفت الأول لمحاول الباحث أن يدرس مدلولات الألفاظ في نص ما من حيث هي قديمة أو حديثة ، أو من حيث ارتباطها بفكر اجتماعي أو سياسي أو عقائدي ، والمفهوم الثاني يسمى المدارس إلى تتبع المعنى من عصر إلى عصر . وتتصف هذه الدراسات في علم

خاصة ، يجد بين وبين الإنسان العربي وشائج قرى وعلاقتي نسب تشبه بحر البانيب . تلك أن التراث العربي شكّل كما ثقافتنا ذاتها بالمرعة ، ومعناها لا ينضب بالنسبة للدارسين العرب وغير العرب . فالدارسون الأجانب قد اهتموا حقاً به اهتماماً كبيراً ، وبالكثير من جوانبه ، ولكن الفائدة التي جناها من وراء دراسته لم تحمها بما هو ميراث إنساني خالد ، بل عادت عليهم بوصفهم دارسين ، فحصلوا بذلك على الجوائز الكبيرة والأوسمة الشرقية ذات القيمة العالية . وهذا الكلام لا ينسحب على كل الدارسين الغربيين بطبيعة الحال ؛ فإن منهم من أراد إعطاء التراث العربي مكانته الحقيقية التي هو جدير بها ، بما هو ميراث إنسان خالد . لكن في مقابل ذلك ، استغل كثير من الباحثين الغربيين هذا التراث العربي . ونذكر على سبيل المثال النظرية التوليدية التحولية للأمريكي ثومسكي ؛ فهذه النظرية التي صالت وجالت في مختلف أنحاء العالم ، وغربت كثيراً من المفاهيم في الدراسات اللغوية الحديثة ، وانتهى بها كثير من الباحثين ، نجدها بعداؤها عند عبد القاهر الجرجاني في نظريته المشهورة بالنظم . وكذلك الشأن في الدراسات الصوتية التي تعد من المجالات المهمة ؛ فبرجعونا إلى التراث اللغوي العربي نجدها عند الحليل بن أحمد الفراهيدي في مُمَجِّمِهِ التَّيْنِ ، حيث رتب الأصوات ترتيباً طريفاً ؛ وكذلك عند سيوري في « الكتاب » ، وبخاصة عند العلامة ابن جني في كتابيه « الخصائص » و « سر صناعة الإعراب » على الخصوص ، حيث تناول علم الأصوات بنظرة متقدمة .

وإذا أردنا أن نعطي للتراث اللغوي مكانته الحقيقية ، فعلينا الاعتماد على أنفسنا ، والإيمان بقيمة ما نملك من تراث ضخم ، نبحث ونشجع باحثينا ، ونفتحهم الفرصة الكافية حتى يتمكنوا من نقل تراثهم ؛ كما يجب علينا ونحن مقبلون على دراسة تراثنا اللغوي ، أن نطرد مركبات النص عنا بعيداً .

● الإجابة عن السؤال الثاني : ما أهم مناهج التحليل اللساني للتصوُّص المكتوبة ، والمنطوقة ، وأبرز ملامح أهمها ؟

● ذاتيات وثق .

— السيميائية . انظروا إلى مؤلفات « أريمان » ومدرسته للسمة « مدرسة باريس السيميائية » .

● محمد القاضي

— إن الإجابة عن هذا السؤال قد أسهم فيها كل من شارك في هذا التلغى يبحث أو يلاحظ في أثناء التلغى . وقد سمعنا بحثاً ذات معنى بنيوي ، وأخرى « براجماتي » . كما عرّجت التصوُّص أو المفردات في مستويات عدة بين صوت وتركيب ودلال . ولا أظن أن مثل هذه المناهجة تكفي للقيام بمسح عام للمدارس اللسانية ، أو خصائص مستويات التحليل منفردة ، أو من حيث علاقتها بعضها ببعض .

● ميشال بازو

— إن أهميتها ترتب حول وجهة نظر الناقد وميلاته العقلية والأدبية . أما ملاحظتها فيبحثها الباحث في الكتب الأساسية في هذا الميدان .

● سهام محمد الفارح

— الأهمية عملية نسبية ؛ فالعلم بالنسبة إلى يمكن أن يكون غير مهم

اللسانيات معلقاً هو إلى أي مدى يكون النص بينية السطحية فحسب ؟ ليس للنص بنية متجبة هي التحككة في توليد هذه البنية اللغوية السطحية ؟ تلك هي أزمة اللسانيات مطبقة على النصوص الأدبية والمكتوبة طرّاً .

● رَأَيْتُ يَوْحَوشَ

— لعل أهم ما يميز اللسانيات اليوم هو سرعة تحللها من رتبة الأحكام الدوقية والمعيارية ، وتبنيها للنهج العلمي تنظيراً ونظيماً . وقد ولدت صلتها بالأدب في عارسة النص مدحياً جديداً ، أطلقوا عليه اسم « الأسلوبية » ، أو علم الأسلوب ؛ وهو علم يرمى إلى تحليل النص الأدبي من الأحكام المعيارية والموقية ، ويسعى جاهداً إلى علمنة الظاهرة الأدبية ، والتزود بالأحكام التقنية ما أمكن من الانطباع غير الململ ، واقتحام عالم الدوق ويحك الحجب دونه ، واكتشاف السرى فزروب الانفعال التي يخلفها الأثر الأدبي في عقله . وقد حدد اللسانيون أربعة قطاعات للسانات ، تمثل مستويات

اللغة نفسها :

١ - المستوى الصوتي :

— في هذا القطاع يتم اللسان عند عارسة النص الأدبي بالوحدات الصوتية ، والأصوات — صوات وصوات — والمقاطع الصوتية ودورها في تلوين الخطاب بالآراء مختلفة ، تختلف باختلاف أنظمتها من حيث التكرار ، والتجانس ، والإيقاع .

٢ - المستوى الصرفي أو المورفولوجي :

يعني في هذا المستوى بالوحدات الصرفية ، وأبنية الأفعال من حيث دلالتها المباشرة وغير المباشرة ، وأبنية الأسماء من حيث دلالتها

الصرفية .

٣ - المستوى النحوي أو التركيبي :

في هذا المستوى يتم اللسان بالوحدات الدلالية النحوية ، والجمل وأنواعها .

٤ - المستوى الدلالي :

ينطلق الدارس — في هذا القطاع — من الوحدات الدلالية المميزة ، والمفاهيم والكلمات ، سواء من خلال السياق ، أو من خلال تجلياتها الدلالية .

هذه القطاعات أو المستويات تتداخل وتتكامل ، حيث يصعب الفصل بين مستوى وآخر . وما اللغة إلا أصوات ، وكلمات ، وجمل ، ودلالات ، يستخرجها الإنسان للتصير عن أغراضه .

أما نتائج هذا التحليل فيبدو أنها تكمن في حدة اللسان ، حيث إنه إذا توافر لديه الرصيد اللغوي ، والهيمنة الحسية بممارسة النص الأدبي ، فإنه يستطيع أن يفعل إلى نتائج عملية ، قد يصر الوصول إليها باستخدام الوسائل التقليدية .

● مفيدة شريط .

— أهم مستويات التحليل للسان للنص الأدبي هي :

الدلالة التاريخي . وما يبرر وجود هذه المتابع الأربعة هو أن اللغة أصوات ، فكلمات ، فجملة ، فعبارة ، فنص أو خطاب .

● أُوِيْتُ نَيْي

هو المنهج الذي يتلأم مع نوع النص الذي يراد تحليله ؛ فالنص القصصي يستفيد من المنهج الذي يؤول إلى تقسيم البنية القصصية ؛ والنص الروائي يتم على وجه الخصوص بالنحو واللغة وتقيم لفردات وفهم استعمالاتها ، وتقيم التصيرات . والشعر ، خصوصاً الشعر العربي ، يستفيد من التعمق في الملاحظات المتعلقة بالاستعمالات الصوتية ، ومن القراءة التي تبين استعمالات الصور البلاغية للشاعر ووظائفها في النص .

وتحليل الشعر يقوم على تأمل العلاقات الظاهرة للشار إليها خلال الاستعمال ، كتكرار الكلمات ، والربط بين مفردات ومفاهيم بعيد بعضها عن بعض ، بحيث تشكل وحدات تشمل عدداً من الأبيات . والتوازن في التركيب النحوي مثلاً ، وإعترافاً بتوحيد النص بأكمله .

وفي حالة النص المنطوق ، أو في تحليل نص يتألف من خطاب بين شخصين ، يستفاد من التحليل البراجماتي ، الذي ينيه على القوة الفعالة للخطاب أو الكلام ، وعلى قيم الصيغ المتعددة التي يصطبغ بها الكلام .

الإجابة عن السؤال الثالث : نرجو منكم إضافة القراءة عن أهم مستويات التحليل للسان للنصوص الأدبية ، ودورها في الوصول إلى نتائج علمية .

● تَأْتِيَالُ رَأَيْي

— هذا يستغرق مئات الصفحات ، عمدة طويلة من الزمن .

● الطَّيْبُ يُوَدُّ نَالَه

— هناك مستويات في الدراسة اللسانية اليوم ، والباحث اللسان هو باحث في ميدان يستعمل أحدث الوسائل العلمية في الوصف والتصنيف والتحليل والتركيب . غير أن عبقرية بعض المفكرين والفلاسفة جعلتهم يتجاوزون هذه الدراسة الأولية لربطها بمستويات أكثر تعقيداً وأكثر عمفاً . ونذكر من هؤلاء العلماء مثلاً : « أكتوسير » و« لكانت » ، و« ميشال فوكو » .

وقد أبعدت « الذات » وأبعد « التاريخ » من اللسانيات البنوية لمدة طويلة ؛ أما اليوم فلتنجد أن هناك محاولات لإيجاد جذلية تربط البناء اللغوي بالتاريخ .

● حَبْدُ الله مَوْئَلَه

- المستوى الصرفي .
- المستوى المورفولوجي .
- المستوى النحوي أو التركيبي .
- المستوى الدلالي .

يضاف إلى كل هذا الوزن والإيقاع والقافية بالنسبة للنص الشعري . وجميع هذه المتابع متضافرة على الظفر بينية النص السطحية بطريقة عملية وعلمية . غير أن السؤال الذي تبقى

١ - المستوى الصوتي :

ويبرز الوظيفة الصوتية التي تتمثل في التمييز بين الوحدات الصوتية ، حيث يرتبط على تغييرها في النظام تغير في الدلالة .

٢ - المستوى الصرفي :

يتمثل في تلك الارتباطات التي تكون بين الصيغ اللغوية ؛ وهي الأوزان والدلالة . ويتم هذا الفرع من الدراسة أيضاً بالوحدات الصرفية وما لها من دلالة داخل الخطاب اللغوي .

٣ - المستوى النحوي :

— وهو دراسة تراكيب معينة ، تنطلق من الظواهر اللغوية النحوية ، للكشف عن النوايس الداخلية التي تسهم في ضبط للممارسة الكلامية من حيث التسلسل والتناسق بين أجزاء الكلام البشري ، كالتحكم في اندراج الكلمة مع الكلمة لتكوين الجملة ، والجملة مع الجملة لتكوين الخطاب ، حيث تعد الجملة المحرك القوي للنص .

٤ - المستوى الدلالي :

هو مستوى متولد عن العناصر السابقة الذكر ؛ فنحن لا نتصور دلالة دون صوت وفق نظام نحوي محدد . ولا يتسنى لنا الوصول إلى نتائج علمية في تحليل النص الأدبي دون التوصل بذلك المستويات ؛ فالإبنيات اللغوية وما تحتويه من أشكال وصيغ هي كل متكامل متكامل وظاهرياً ودالياً .

● زُيَيد شُكَّان

— ينحى أن نشر بدماء إلى أن المستويات الأساسية للدراسات اللسانية محصورة في أربعة : المستوى الصرفي والمستوى الصوتي والمستوى التركيبي والمستوى الدلالي .

والواقع أن هذه المستويات الأربعة تتشابك فيما بينها لتكون كلاً مُتكاملاً ، هو ما يسمى باللسانيات . ولقد وقفنا على كثير من الدراسات التطبيقية التي تعتمد أحد المستويات منفصلاً عن غيره لدراسة النص الأدبي . هل أن هذا الفصل كثيراً ما يجر الدراسة التطبيقية للنصوص الأدبية إلى التصف في تفسير تلك النصوص ، ولربما أدى إلى تحميل النص ما لا ينبغي أن يحمل عليه أو إليه .

ويبقى البعض الآخر إلى اعتماد أسس مدرسة لغوية بعينها ، يحاول تطبيق مبادئها على النص الأدبي ، بغض النظر عن خصائصه البنيوية والدلالية والأسلوبية أيضاً ، على نحو يؤدي كذلك إلى البنيوية القائمة على الوصف لجرد الوصف ، وتشريع اللغة تشريعاً جليداً ، لعزوف أصحابها عن أهم جوانب الدراسة اللسانية ، وهو الجانب الدلالي .

لذلك نقول : إن دراسة النص الأدبي تقوم أساساً على الظاهرة التي تستقطب البحث اللغوي ، وهي التي تمثل الجانب الأثري من حيث إطراره وتواتره بما هو سمة مميزة للنص الأدبي . ومن ثم فإن الظاهرة هذه هي التي تستمد للمستوى الأهم ، الذي يجب أن تتأسس عليه التأسيس القديم ؛ هل أن يقدم هذا المستوى بغيره من المستويات الأخرى . ذلك بأن هذه الظاهرة إنما تمثل ظاهرة لغوية ؛ وهذه الظاهرة لا تكون لغوية إلا إذا تملت فيها كل المستويات اللغوية ،

لا بعضها دون البعض الآخر . وعلى ذلك يتمكن الباحث من تحليل النص الأدبي تحليلًا متكاملًا ، قائمًا على السمات البارزة في الظاهرة اللغوية المثلة في النص الأدبي ، سواء غلبت على هذه الظاهرة جوانب دلالية أو تركيبية أو صرفية أو صوتية أو غيرها . إن السمات هي التي تفرض نفسها على البحث على أنها جديرة بالدراسة ؛ وما دور الباحث أو الدارس اللغوي إزاء ذلك إلا إبرازها بوساطة المنهج اللازم ، والكشف عما يتحكم فيها من نوايس وقواعد جعلتها تنصرف بهذه الخصوصية اللغوية ، لتتجلى بعد ذلك جماليات النص الأدبي وقيمته الفنية . وهكذا تسهم اللسانيات في خدمة الأدب ، وتقوم إلى الوقوف على ما يسمى بالفنية الأدبية ؛ ليعبر النص بعد ذلك نصاً أدبياً ينتمي إلى جنس أدبي بعينه .

الإجابة عن السؤال الرابع : ماذا نتظرون من اللغتي الدولي حول التحليل اللساني للنص ؟

● ذاتيَّان رأيُني

— المتلقي ، على حقيقة المعنى ، هو المكان الذي يلتقي فيه أشخاصٌ يلتقي أفكارٌ ويتنظر من هذه وأولئك التواصل والتفاعل .

● محمد القفايني

— لقد أشرف المتلقي الآن على نهايته . ولا شك أن جدواه الباشرة هي الفرصة التي أتاحها لطلبة لإثراء معلوماتهم بالشناجح الحديثة لمباشرة النصوص ، وكذلك إتاحة الفرصة لذوي الاختصاص لوضع بحوثهم على عكس الدراسة والتفقد . وأظن أن طبع الأعمال وإردائها بالمناقشات أمر مؤكد . كما أن إتباع هذا المتلقي بملتقيات أخرى تكون أكثر تحديداً من حيث الموضوع أو أهل كل المشاركين .

● ميشال بازوي

— ملتقى موقف ، مستواه العلمي رفيع جداً ، ومبرمج على أحسن ما يرام من حيث التوازن بين النظري والعمل ، وبين لغات العمل ، وبين للدارس والأبحاث العلمية .

● سهام محمد القارح

— إنني انتزه فرصة وجودي هنا لكي أجهد ذاتي بوجوب تنظيم عمل اللسانيين العرب ، والتنسيق بينهم ، حتى نستطيع كلنا من الأعمال المقدمة في هذا المجال ، فكرياً ما نتجهل نحن في الشرق ما يدور في المغرب العربي ، وأعتقد أن العكس صحيح . وقد كان هذا اللقاء مبادرة طيبة ، ولكن يجب أن يكون من نتائجه إنشاء كيان يجمع اللسانيين العرب . وأنا أرى ضرورة الحرص في المستقبل على زيادة تبادل المطبوعات الجامعية ، لفائدة البحث العلمي .

● الطيب بودريالة

— كنا نتظن من هذا المؤتمر الشيء الكثير . والحق أنه لم ينجب آمالنا . وقد سبق لي أن شاركت في كثير من المؤتمرات في الجزائر وخارجها ، ولكن أقول دون جملامة إن هذا المؤتمر يشكل نقطة تحول في تاريخ المؤتمرات في الجزائر ؛ فهو نموذج من ناحية التنظيم ، ومن ناحية نوعية المحاضرات وقيمتها ، وكذلك من ناحية المناقشات والندوات . ولكن المؤكد أنه سيفتح آفاقاً كبيرة أمام مستقبل اللسانيات والعلوم الإنسانية في الجزائر . وقد اكتشف الطلبة

• محمد كركاش

... لا شك أن هذا الملتقى سيفتح آفاقاً جليدة في دراسة علم اللسان الحديث في الجزائر ؛ لأنه سيضيف حتى معلومات نظرية وتطبيقية .

• محمد عجينة

... إن نجاح مثل هذه المؤتمرات والملتقيات هو دالٌّ على حسن الإعداد والتنظيم (وشكر المناسبة لزملائنا الجامعيين على كرم الضيافة وإحكام الإعداد والتنظيم) ، ورهين المشاركات ، وكانت معظمها قيمة للغاية ، كما مكنت من حوار خصب ثرى .

وهذه هي الغاية التي يقصد إليها مثل هذا العمل : التقدم بالمعرفة من خلال طرح النظرية والتطبيق على عكس الجدل والنقاش . واعتقد أن ذلك قد حصل ، وإن الملتقى اقترَّبَ بَلْ أَصَابَ الغرض المنتظر منه . ولقد زاد سرورنا أنه لم يكن متعلقاً على نفسه بحيث لا يقسم سوى المختصين ، ولذا كان ملتقى مفتوحاً على جمهور أوسع . ولا يخفى أن من شأن هذا أن يجعل القائدة أشمل وأعم ، وأن يقرب المعرفة ، والألسنة أحد فروعها ، من الجميع .

• زبيد شعلال

... نعتقد أن هذا الملتقى الدولي حول التحليل اللساني للنصوص فاعلة عهد جديد إن دلَّ على شيء فإنما يدل على طموح الإنسان لخصر مختلف سبيل المعرفة الإنسانية . وهو أيضاً سعى جديده لفهم اللسانيات ، وتبادل مختلف وجهات النظر في الدراسات التطبيقية لهذا العلم .

ورغم عن البيان أن مبادرة كهذه تحقق أهم خاصية من خواص العلم للتمثلة في تبادل الخبرات والأفكار على أنها أنكسار إنسانية في متناول جميع الناس ؛ إذ يحكم هذا تكامل الرؤى المختلفة وتتضافر جهود الوصول إلى تحقيق نتائج إيجابية من شأنها أن تعمل على تطوير العلم وتوسيع دائرته ، بالإضافة إلى شيء مهم جداً ، وهو إرساء صرح متين لهذا العلم التقى كي يتمكن من الانتصاب ، ويسهم إلى حد بعيد في تطوير الإنسان ، ومن ثم تطوير حياته . ولا أدل على ذلك مما قدمته اللسانيات التطبيقية من خدمات جُلَّ في ميدان تعليم اللغات .

أضف إلى ذلك حل مشكلة التشتت في التأويل المتباين إلى حد التضاد في التحليلات المختلفة لنص أدبي واحد ، وستمكن هذه المبادرة من التآلف بين المنهج ووجهات النظر المتباينة ، وبإثبات السلم ؛ وهو ما يمكن الدراسات اللسانية في الجزائر من النشاط والعمل الذؤوب لبؤرة هذا الحقل المنحصب من الدراسات اللسانية .

الجزائريون لأول مرة مدنى أهمية اللسانيات في ميدان العلوم الإنسانية .

• عبد الله صولة

... بلورة رؤية عربية إلى النص العربي المكتوب والمتطوق القديم ، وخصوصاً المعاصر ؛ وهو ما نشكر عليه جامعة عنابة الفنية ، لتفكيرها فيه .

الجواب عن السؤال الخامس : مارؤى تكتم مستقبل الدراسات اللسانية في الجزائر بعد الملتقى الدولي حول التحليل اللساني للنصوص ؟

• ذاتيل واقي

... كل الخير ، إن شاء الله .

• محمد القاضي

... اعتقد أن الإجابة عن هذا السؤال من حق الجزائريين أنفسهم أو الراصدين للسانيات في الجزائر .

• سهام محمد القفاش

... إن غاية السلطات الجزائرية بثل هذا الملتقى إن دلَّت على شيء فهي تدل على أنها ... إلى هذه السلطات ... تعرف أهمية هذا الفرع من الدراسات الإنسانية .

أما الذي أسعدنى كثيراً فهو نوعية تدخلات الطلبة الجزائريين ؛ فلقد دلت فعلاً على سعة اطلاعهم من جهة ، ومسكهم بأصلمهم وتراثهم العربى من جهة أخرى . فهذه التدخلات هي المؤشر القصى لمستقبل اللسانيات في الجزائر .

• الطيب بونريالة

... نلاحظ أن هناك وعياً كبيراً اليوم أكثر من أى وقت مضى بأهمية تطبيق المناهج العلمية الحديثة . لكن علينا أن نشن حرباً على الطرق التعليمية السائدة اليوم ، تلك الطرق التي تعتمد على التلقين دون التحرير ، وعلى الدراسة الوصفية الانطباعية الساذجة . يجب علينا أيضاً توظيف أحدث المناهج العلمية واستغلالها لصنع ذهنية جديدة ، وتنمية ملكات الطلبة الفكرية . إن مستقبل الجزائر لا يكمن في التنمية الاقتصادية ، بقدر ما يكمن في صنع ذهنية حضارية . إن مشكلة التنمية هي أساساً مشكلة التعليم ومشكلة الحضارة .

• عبد الله صولة

... عودتنا الجزائر أن نتتظر منها الدروس في طريقة بناء المجتمع العربى المعصرى ، والفكر العربى للمعاصر ؛ وكلنا إيمان بمستقبل اللسانيات فيها إن شاء الله .

كشاف المجلد الخامس

أ - كشاف الأعداد

- المعد الأول : الأسلوبية
المعد الثالث : الأدب والفنون
المعد الثالث : الأدب والأيدولوجيا ج ١
المعد الرابع : الأدب والأيدولوجيا ج ٢

ب - كشاف الموضوعات :

- آراء حازم القرطاجني النقدية والجمالية في ضوء التأثيرات اليونانية
— رسائل جامعية
— صفوت عبد الله عبد الرحيم
● ع ١/٢٤٠ - ٢٤٢
- الأبعاد الأيدولوجية لمسرحية « المشوّه المحوّل » عند بايرون
— دانييل واتكنز
— ترجمة أحمد طاهر حسين
● ع ٣/١١٨ - ١٢٤
- أبعاد واقعية جدلية في رواية « اليتم »
— محمد يرادة
● ع ٢/١٧٧ - ١٨٢
- الأسلوبية - ندوة المعد
— أعداد محمد بدوي
● ع ١/٢١٢ - ٢٢٦
- الأسلوبية الذاتية أو التشوية
— عبد الله صولة
● ع ١/٨٣ - ٩٢
- الأدب والأيدولوجيا (ندوة المعد)
— أحمد النذرة : عبد القادر زينان
● ع ٤/١٢ - ٢٦
- الأدب والأيدولوجيا : من أجل أن نسأل الأسئلة السليمة
— كمال أبو ديب
● ع ٤/٨٩ - ٥١
- النقد وإشكالية الأولوجية
— مسلك ميمون
● ع ٤/١٠٥ - ١١٠
- الأسلوب الأدبي ، من كتاب « مناهج علم الأدب »
— يوزف شريلكا
— ترجمة مصطفى ماهر
● ع ١/٦٩ - ٨٢
- الأسلوب والأسلوبية
— أحمد خرويش
● ع ١/٦٠ - ٦٨
- أما قبل
— رئيس التحرير
● ع ١/٤

- أما قبل
- رئيس التحرير
- ع ٤/٤
- أما قبل
- رئيس التحرير
- ع ٤/٣
- أما قبل
- رئيس التحرير
- ع ٤/٤
- أية أبديولوجيا ؟
- مجلى وهبة
- ع ٣٦/٤ - ٣٦
- أبديولوجيا اللغة
- عز الدين إسماعيل
- ع ٣٧/٤ - ٥٠
- أبديولوجيا المصالحة في « قنديل أم هاشم »
- « موسم الفجرة إلى الشمال »
- عصام جبي
- ع ١٧٣/٤ - ٢٠٢
- الأبديولوجيا ومكانها
- من الحياة الثقافية
- زكي نجيب محمود
- ع ٣١ - ٢٧/٤
- الأبديولوجيا الوطنية والرواية الوطنية في الجزائر ١٩٣٠ - ١٩٦٢
- دراسة موسيولوجية لحالة الرواية الثلاثية للكاتب محمد ديب
- رسائل جامعية
- عرض : محمد حافظ دياب
- ع ١٧٢ - ١٧٥
- الإبداع المعوي ونبض الإبداع
- مجى الرخاوى
- ع ٩١ - ٦٧/٢
- بلاغة الاستحالة
- « بيضة الديك »
- بين استحداث الشكل ومنطق البتر. السردى
- بشير القمري
- ع ٢٤٧/٤ - ٢٥٤
- البنية ذات الهيمنة : التناقض والتضافر
- لوى للتوسير
- ترجمة فرمال جبروى غزول
- ع ٤٤/٣ - ٥٦
- بين الأدب والموسيقى
- محمد عماد فضل
- ع ١٠٧/٢ - ١١٤
- بين الفلسفة والتقدم
- المركسية والالتزام
- رمضان الصباغ
- ع ١١١/٤ - ١١٨
- تصنيف الفنون
- ف . ناتار كينتش
- ترجمة مجلى وهبة
- ع ١١/٢ - ١٧
- التصوير والشعر الإنجليزى الحديث
- محمد هنانى تقديم وترجمة -
- ع ٢٩/٢ - ٣٩
- تلمذ التصويت في الموسيقى
- عواطف عبد الكريم
- ع ١٠٠/٢ - ١٠٦
- التفسير ، التفكيك ، الأبديولوجيا
- كريستوفر بطر
- ترجمة : نهاد صليحة
- ع ٧٩/٣ - ٩٦
- التفكير البلاغى عند العرب
- (عرض كتاب)
- تأليف : حمادى صمود
- عرض ومناقشة : رجاء عبد
- ع ٢٣٤/١ - ٢٣٩
- ثلاثية نجيب محفوظ في دراسة بنائية
- (عرض كتاب)
- سيد حامد الشناج
- ع ٢٢٩/٢ - ٢٣٥
- جماليات اللون في القصيدة العربية
- محمد حافظ دياب
- ع ٤٠/٢ - ٥٤

- حول الأدب والأيدولوجيا
- يوسف بترشتين
- ترجمة بلال الجوهري
- ع ١٧/٣ - ١٩
- حول إعمال الوظيفة الاجتماعية للتصنيف في دراسة الأدب
- هورست شتاينر
- ترجمة مصطفى رياض
- ع ٧١ - ٦٥/٣
- حى بن يفتان
- رضوى عاشور
- ع ٢١١/٤ - ٢١٦
- الخطاب الروائى بين الواقع والأيدولوجيا
- محمد البارى
- ع ٤/٤
- ع ١٥٩/٤ - ١٦٣
- الخطاب الشعرى بوسفه أيدولوجيا
- أنورى لىسوب
- ترجمة : حسن البنا
- ع ٩٧/٣ - ١٠٣
- دور الخصية واللاحمية في نظرية الأيدولوجيا
- ن . آيركرويس ، س . هيل ، ب . تونر
- ترجمة : نبيل زين الدين
- ع ٥٧/٣ - ٦٤
- اللحنية . . . علاقة لغوية.
- دراسة في عودة الروح لتوفيق الحكيم
- بطرس الحلاق
- ع ١٦٣/١ - ١٩٠
- رحلتان
- عزت قرنى
- ع ١١٩/٤ - ١٣٣
- رد على عناصر الحداثة في الرواية المصرية
- مناقشات
- محمد جبريل
- ع ٢٤٣/١ - ٢٤٣
- رولية الأرض بين القيمة وعلاقة الزمان بلمكان
- أمينة رشيد
- ع ٢٠٣/٤ - ٢١٠
- الزمن الآخر : الحلم وأصهار الأساطير
- شاكز عبد الحميد
- ع ٢٣٠/٤ - ٢٤٦
- شاعرية الأركان عند امرىء القيس
- محمد عبد المطلب
- ع ٥٥/٢ - ٦٦
- شوستاكوفيتش والترجة الأويرالية : الأنثى
- كلوديان رويرتس فينيل
- ترجمة : فؤاد كامل
- ع ١١٥/٢ - ١٢٥
- صنعة الشكل الروائى في كتاب « التجليات »
- قمرى البشير
- راجع : بشير القمري
- ع ١٣٩/٢ - ١٧٦
- العلاقات للنهجية بين الأدب والفنون الأخرى
- يوزف شتريلكا
- ترجمة : مصطفى ماهر
- ع ١٨/٢ - ٢٤
- علم الأسلوب
- وصله بعلم اللغة
- صلاح فاضل
- ع ٤٧/١ - ٥٩
- علم الأسلوب والمصادرة على المطلوب
- مناقشات
- سعد مصلوح
- ع ٢٠٧/٣ - ٢١٥
- عن اللغة والتكنيك
- في القصة والرواية
- نموذج تحليل من يوسف إدريس
- حسن البنا
- ع ١٣١/١ - ١٥١
- فن الباليه والأدب
- يحيى عبد التواب
- ع ١٢٦/٢ - ١٣٦
- في الأيدولوجيا الاشتراكية
- جورج برناردشو
- كريستوفر كودويل
- ترجمة إبراهيم حمادة
- ع ١٥٦/٣ - ١٦٢

- الفارسي في النص : نظرية التأثير والاتصال
- نبيلة إبراهيم
- (مقدمة وحديث مع وفصاحات أبرز
- ترجمة : فؤاد كامل)
- ع ١٠١/١ - ١٠٨
- كتاب الأساس في فقه اللغة العربية
- أ. د. فولف دترش فيش
- عرض ومناقشة / سعيد بحري
- ع ٢٥٦/٤ - ٢٦١
- لغة الفن ولغة الحياة
- اعتدال عثمان
- ع ٢٣٧/٢ - ٢٤٢
- اللغة في المسرح الثرى
- عصام بهي
- ع ١٥٢/١ - ١٦٠
- اللغة المعيارية واللغة الشعرية
- بان موكاروفسكي
- تقديم وترجمة : آلفت كمال الروي
- ع ٣٧/١ - ٤٦
- لنبين نقاداً لتولستوي
- بيير مارشري
- ترجمة : عبد الرشيد الصالح عموي
- ع ١٤٠/٣ - ١٥٥
- ما الأيديولوجيا ؟
- (عرض كتاب)
- ياكوب بارون
- عرض : سعيد المصري
- ع ١٦٥/٣ - ١٧١
- الماركسية والنقد الأدبي
- تيري إيجلتون
- ترجمة : جابر مصغور
- ع ٢٠/٣ - ٤٣
- ما قبل بعد الكتابة
- حول الأيديولوجيا/ الأدب/ الرواية
- عماد بلحسن
- ع ١٦٤/٤ - ١٧٦
- المؤسسة الأدبية والتحديث
- بيتر بيرجر
- ترجمة : محمد عنان
- ع ٧٨ - ٧٢/٣
- المتكلم في الرواية
- ميخائيل باختين
- ترجمة : محمد برادة
- ع ١٠٤/٣ - ١١٧
- مجتمع الناس و أهل الحان
- بين الأسس واليوم
- صبح النوم (١٩٥٥)
- نلجي نجيب
- ع ٢١٩/٤ - ٢٢٩
- المسرح بين النظرية الدرامية
- والنظر الفلسفية
- نهاد صليحة
- ع ١٣٤/٤ - ١٥٨
- مشروع تنظيري في وصف الدال
- بين القراءة والكتابة
- إجره (شكل الشكل)
- للنصف عاشور
- ع ٩٣/١ - ١٠٠
- المعرفة/ الأيديولوجيا/ الأسطورة
- هنري ميتران
- ترجمة بشير العمري
- ع ٣/٣ - ١٢٥ - ١٣٩
- مفهوم التنظيم عند عبد القاهر الجرجاني
- نصر أبو زيد
- ع ١١/١ - ٢٤
- الملتقى الدولي حول التحليل اللساني للنصوص
- واقع الدراسات اللسانية وأفاقها في العالم العربي
- إعداد شريط أحمد شريط
- ع ٢٦٢/٤ - ٢٦٨
- من قراءة « النشئة » إلى قراءة « التبتل »
- حسين الواد
- ع ١٠٩/١ - ١٢٠
- النص نحو قراءة نقدية إبداعية
- لأرض عمود درويش
- اعتدال عثمان
- ع ١٩١/١ - ٢١٠

- النص الأدبي وقضاياها
عند ميشال ريفانتر
من خلال كتابه « صناعة النص »
وجون كوهين
من خلال كتابه « الكلام السامي »
عبد الحامد الطرابلسي
ع ١٣٠ - ١٣١/١
- هذا العدد
— التحرير
ع ١٠ - ٥/١
- هذا العدد
— التحرير
ع ١٠ - ٥/٢
- هذا العدد
— التحرير
ع ١١ - ٥/٣
- هذا العدد
— التحرير
ع ١٠ - ٥/٤
- هذا العدد "This Issue"
— ترجمة : ماهر شفيق فريد
ع ٢٥٠ - ٢٤٤/١
- هذا العدد "This Issue"
— ترجمة : ماهر شفيق فريد
ع ٢٤٦ - ٢٤٣/٧
- هذا العدد This Issue
— ترجمة بلاريارا هارلو
ع ٢٢٢ - ٢١٦/٣
- هذا العدد This Issue
— ترجمة : ماهر شفيق فريد
ع ٢٨٩ - ٢٧٩/٤
- هل هناك دور للفنون في راب فجرة التخلف ؟
— طارق عل حسن
ع ٩٩ - ٩٢/٢
- النص الأدبي وقضاياها
عند ميشال ريفانتر
من خلال كتابه « صناعة النص »
وجون كوهين
من خلال كتابه « الكلام السامي »
عبد الحامد الطرابلسي
ع ١٣٠ - ١٣١/١
- نصوص من النقد العربي
الوثائق
التحرير
ع ٢١٣ - ١٨٣/٢
- نصوص من النقد العربي
الوثائق
التحرير
ع ٢٠١ - ١٧٩/٣
- نصوص من النقد الغربي الحديث
الوثائق
— ترجمة : ماهر شفيق فريد
ع ٢٢٨ - ٢١٤/٢
- نصوص من النقد الغربي
(نصان من البلاغة الأوربية الوسيطة)
الوثائق
— ترجمة : أحمد درويش
ع ٢٠٦ - ١٧٩/٣
- النقد الجديد والأينولوجيا
— محمد علي الكروبي
ع ١٠٤ - ٩٠/٤
- النقد والحداثة
مع دليل بيلوجراف
(عرض كتاب)
— تأليف عبد السلام المسلي
— عرض ومناقشة : محمود الرزيمي
ع ٢٣٩ - ٢٢٧/١

ج - كشاف المؤلفين

- أبركرويس ، ن . ، ص . هيل . ب . توينر
— دور الحتمية واللاحتمية في نظرية الأينولوجيا
— ترجمة : نيل زين المين
ع ٦٤ - ٥٧/٣
- إبراهيم حمادة (ترجمة)
— في الأينولوجيا الاشتراكية : جورج برناردشو
كريستوفر كودويل
ع ١٦٢ - ١٥٦/٣

راجع قمرى البشير

— بشير القمري

— بلاغة الاستحالة

« بيضة الديك »

بين استحداث الشكل ومتنق البئر السرى

● ع ٢٤٧/٤ - ٢٥٤

— راجع قمرى البشير

— بشير القمري (ترجمة)

— المعرفة/الأندولوجيا/الأسطورة

هنرى ميتران

● ع ١٢٥/٣ - ١٣٩

— بطرس الحلاق

— اللحنية . . علاقة لغوية ،

دراسة فى عبوة الروح لتوفيق الحكيم

● ع ١٩٠ - ١٩٣/١

— بيتر بيرجر

— المؤسسة الأدبية والتحديث

— (ترجمة محمد عتاق)

● ع ٧٢/٣ - ٧٨

— بير ماشرى

— ليتين ناقدًا لترانسرى

— ترجمة : عبد الرشيد الصانق عمورى

● ع ١٤٠/٣ - ١٥٥

— تاتار كيفيتش ، ف

— تصنيف الفنون

— ترجمة : مجلى وهبة

● ع ١١/٢ - ١٧

— التحرير (وثائق)

— نصوص من النقد العربى

● ع ١٨٣/٢ - ٢١٢

— التحرير

— نصوص من النقد العربى (الوثائق)

● ع ١٧٩/٣ - ٢٠١

— التحرير

— هذا العدد

● ع ١٠ - ٥/١

— التحرير

— هذا العدد

● ع ١٠ - ٥/٢

— أحمد درويش

— الأسلوب والأسلوبية

● ع ٦٠/١ - ٦٨

— أحمد درويش (ترجمة)

— نصوص من النقد العربى

(نصوص من البلاغة الأوربية الوسيطة)

— وثائق

● ع ١٧٩/٣ - ٢٠٦

— أحمد طاهر حستين (ترجمه)

— الأبعاد الأندولوجية لمسرحية « المشوة المحول »

— دانيال واتكنز

● ع ١١٨/٣ - ١٢٤

— اعتدال عثمان

— لغة الفن ولغة الحياة

● ع ٢٣٧/٢ - ٢٤٢

— اعتدال عثمان

— النص . نحو قراءة نقدية إبداعية

— لأرض محمود درويش

● ع ١٩١/١ - ٢١٠

— ألفت كمال الروى (ترجمة)

— اللغة المعيارية واللغة الشعرية

— بان موكاروفسكى

● ع ٣٧/١ - ٤٦

— أمينة رشيد

— رواية الأرض بين القيمة وعلاقة الزمان بالمكان

● ع ٢٠٣/٢ - ٢١٠

— أنتوى ليستوب

— الخطاب الشعرى بوصفه أيلولوجيا

(ترجمة حسن البنا)

● ع ٩٧/٣ - ١٠٢

— باربارا هارلو (ترجمة)

— This Issue

● ع ٢١٦/٣ - ٢٢٢

— باهر الجوهري (ترجمة)

— حول الأدب والأندولوجيا

— يوزف بترشتين

● ع ١٢/٣ - ١٩

- التحرير
 - هذا المجلد
 ع ٥/٣ - ١١
- رئيس التحرير
 - أما قبل
 ع ٤/٢
- التحرير
 - هذا المجلد
 ع ٥/٤
- تيرى إيجلتون
 - للركسية والتفد الأدي
 (ترجمة : جابر مصفور)
 ع ٤٣ - ٢٠/٣
- رجاء هيد (عرض كتاب)
 - التذكير البلاغي عند العرب
 - تأليف : حمادى صمود
 ع ١ - ٢٣٤ - ٢٣٩
- جابر مصفور (ترجمة)
 - للركسية والتفد الأدي
 تيرى إيجلتون
 ع ٤٣ - ٢٠/٣
- رضوى عاشور
 - حتى بن يقظان
 ع ٢١١/٤ - ٢١٦
- رمضان الصياغ
 - بين الفلسفة والتفد : للركسية والالتزام
 ع ١١١ - ١١٨
- زكى نجيب محمود
 - الأيديولوجيا ومكانها من الحياة الثقافية
 ع ٢٧ - ٣١
- سعد مصلوح (مناقشات)
 - علم الأسلوب والمصادرة على المطلوب
 ع ٢٠٧/٣ - ٢١٥
- سعيد بحيرى (عرض كتاب)
 - تأليف فولف ديترش فيش
 ع ٢٥٦/٤ - ٢٦١
- سعيد المصرى (عرض كتاب)
 - ما الأيديولوجيا ؟
 - تأليف : ياكوب باربون
 ع ١٦٥ - ١٧١
- سيد جلد النجاج (عرض كتاب)
 - ثلاثة نجيب محفوظ في دراسة بنائية
 ع ٢ - ٢٢٩ - ٢٣٥
- جيسكا برنزيكويو
 - التصور والشعر الإنجليزى الحديث
 ترجمة : محمد عنان
 ع ٢٥ - ٣٩
- حسن البنا
 - عن اللغة والتكنيك في القصة والرواية
 نموذج تحليل من يوسف إدريس
 ع ١٣١/١ - ١٥١
- حسن البنا (ترجمة)
 - الخطاب الشعرى بوصفه أيديولوجيا
 انتونى إستوب
 ع ٩٧/٣ - ١٠٣
- حسين الواد
 - من قرامة « التثنية » إلى قرامة « التثيل »
 ع ١٠٩/١ - ١٢٠
- داتيل واتكنز
 - الأبعاد الأيديولوجية لشرعية
 « المشوه المحول » عند باريون
 ترجمة : أحمد طاهر حسين
 ع ١١٨ - ١٢٤
- رئيس التحرير
 - أما قبل
 ع ١/٤

- عصام بي
- أيديولوجيا المصالحة في « قتل أم هاشم »
و « موسم الهجرة إلى الشمال »
ع ١٣٠/٤ - ٢٤٦
- شريط أحمد شريط (ندوة)
الملتقى الدولي حول التحليل اللساني للتصويع
واقع الدراسات اللسانية وافتقارها في العالم العربي
ع ٢٦٢/٤ - ٢٦٨
- صفوت عبد الله (رسائل جامعية)
« آراء حازم القرطاجني النقدية والجمالية في ضوء التأثيرات
اليونانية »
ع ٢٤٠/١ - ٢٤٢
- صلاح فضل
علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة
ع ٤٧/١ - ٥٩
- طارق علي حسن
هل هناك دور للفنون في رُب فجوة التخلف ؟
ع ٩٢ - ٩٩
- عبد الرشيد الصفاق محمدي (ترجمة)
لبنين ناقداً لتولستوي
ع ١٤٠ - ١٥٥
- عبد الغادر زيدان (إعداد)
الادب والأيدولوجيا (ندوة)
ع ١٢/٤ - ٢٦
- عبد الله صولة
الأسلوبية الذاتية أو النشوية
ع ٨٣/١ - ٩٢
- عبد المهادي الطرابلسي
النص الأدبي وقضاياها
عند ميشال ريفاتار
من خلال كتابه « صناعة النص »
وجون كوهين من خلال كتابه « الكلام السلمي »
ع ١٢١/١ - ١٣٠
- عز الدين إسماعيل
أيديولوجيا اللغة
ع ٣٧/٤ - ٥٠
- عصام بي
اللغة في المسرح النثري
ع ١٥٢/١ - ١٦٠
- عواطف عبد الكريم
تعدد التصويت في الموسيقى
ع ١٠٠/٤ - ١٠٦
- عزت قرى
وحنان
ع ١١٩/٤ - ١٣٣
- فؤاد كامل (ترجمة)
حديث مع ولعجانج أيزر
(راجع : نبيلة إبراهيم : القارئ في النص)
ع ١٠١/١ - ١٠٨
- فؤاد كامل (ترجمة)
شوستاكوفيتش والترجمة الأورالية
كلودين رويرتس فيل
ع ١١٥/٤ - ١٢٥
- فريال جيودي غزول (ترجمة)
البينة ذات الهيمنة : التنقش والتضافر
لوي للتوسير
ع ٤٤/٤ - ٥٦
- قمرى البشير
صناعة الشكل الروائي في كتاب « التجليات »
ع ١٣٩/٤ - ١٧٦
- كلودين رويرتس فيل
شوستاكوفيتش والترجمة الأورالية : الألف
ترجمة : فؤاد كامل .
ع ١١٥/٤ - ١٢٥
- كريستوفر بطر
التفسير ، التفكيك ، والأيدولوجيا .
ترجمة : نهاد صليحة
ع ٧٩/٤ - ٩٦

- كريستوفر كودويل .
- في الأيديولوجيا الاشتراكية
- ع ١٧٧/١٨٢ - ١٨٢
- محمد بركة
- لمياء واقعية جديدة في رواية « الزيم »
- ع ١٧٧/١٨٢ - ١٨٢
- الترجمة : إبراهيم حمادة
- ع ١٥٦/٣ - ١٦٧
- كمال أبو ديب
- الأدب والأيديولوجيا : من أجل أن نسأل الأسئلة السليمة
- ع ٥١/٤ - ٨٩
- لوى ألتوسير
- البنية ذات المعجزة : التناقض والتضال
- ترجمة : فريال جويري غزول .
- ع ٤٤/٣ - ٥٦
- ماهر شفيق فريد (ترجمة)
- نصوص من النقد الغربي الحديث
- وثائق
- ع ٢١٤/٢ - ٢٢٨
- ماهر شفيق فريد (ترجمة)
- This Issue
- ع ٢٤٤/١ - ٢٥٠
- ماهر شفيق فريد (ترجمة)
- This Issue
- ع ٢٤٣/٢ - ٢٤٦
- ماهر شفيق فريد (ترجمة)
- This Issue
- ع ٢٧٩/٤ - ٢٨٦
- مجدى وهبة (ترجمة)
- تصنيف الفنون
- ناتار كينش
- ع ١١/١٧ - ١٧
- مجدى وهبة
- أية أيديولوجيا
- ع ٣٦ - ٣٧/٤
- محمد الباردي
- الخطاب الروائي بين الواقع والأيديولوجيا
- ع ١٥٩/٤ - ١٦٣
- محمد يمدى (إهداء)
- الأسلوبية (ندوة)
- ع ٢٢٦ - ٢٢٧/١
- محمد عبد المطلب
- النحويين عبد القاهر وتشومسكي
- ع ٢٥/١ - ٣٦
- محمد عبد المطلب
- شاعرية الألوآن عند أمريه القيس
- ع ٥٥/٢ - ٦٦
- محمد علي الكردي
- النقد الجديد والأيديولوجيا
- ع ٩٠/٤ - ١٠٤
- محمد عماد فضل
- بين الأدب والموسيقى
- ع ١٠٧/٢ - ١١٤
- محمد عنان (ترجمة)
- التصوير والشعر الإنجليزى الحديث
- جيسكا برتر بيجورين
- ع ٢٥/٢ - ٣٩
- المؤسسة الأدبية والتحديث (ترجمة)
- بيتر بيرجر
- ع ٧٢/٣ - ٧٨

- محمود الربيعي (عرض كتاب)
- النقد والحدائق
- مع دليل بيلوجراف
- تأليف : عبد السلام المسدي .
- ع ٢٣٧/١ - ٢٣٩
- مسلك ميمون
- الأدب والنقد وإشكالية الأدلوجة
- ع ١٠٥/٤ - ١١٠
- مصطفى رياض (ترجمة)
- حول إهمال الوظيفة الاجتماعية
- هورست شتاينمر
- ع ٦٥/٣ - ٧١
- مصطفى ماهر (ترجمة)
- الأسلوب الأدبي (عن كتاب « مناهج علم الأدب »)
- يوزف شتريلكا
- ع ٦٩/١ - ٨٢
- مصطفى ماهر (ترجمة)
- العلاقات المنهجية بين الأدب والفنون الأخرى
- يوزف شتريلكا
- ع ١٨/٢ - ٢٤
- المنصف عاشور
- مشروع تنظيري في وصف الدال
- بين القراءة والكتابة . إجماع « شكل الشكل »
- ع ٩٣/١ - ١٠٠
- ميخائيل باختين
- التكلم في الرواية
- ترجمة : محمد بركة
- ع ١٠٤/٣ - ١١٧
- ناجي نجيب
- مجتمع الناس وه أهل الحان
- بين الأسس واليوم « صبح النوم » (١٩٥٥)
- ع ٢١٩/٤ - ٢٢٩
- نبيل زين الدين (ترجمة)
- دور الحتمية واللاحتمية في نظرية الأيديولوجيا
- ن . أبركوي ، وآخرون
- ع ٥٧/٣ - ٦٤
- نبيلة إبراهيم
- القاري، في النص - نظرية التأثير والاتصال
- (مقدمة وحديث مع ولفجانج أيزر)
- ع ١٠١/١ - ١٠٨
- نصر أبو زيد
- مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني
- ع ١١/١ - ٢٤
- نهاد صليحة (ترجمة)
- التضخيم ، التفكيك ، والأيدولوجيا
- كريستوفر بطر
- ع ٧٩/٣ - ٩٦
- نهاد صليحة
- المسرح بين النظرية الدرامية والنظرية الفلسفية
- ع ١٣٤/٤ - ١٥٨
- هنري ميران
- المعرفة/الأيدولوجيا/الأسطورة
- ترجمة : بشير القمري
- ع ١٢٥/٣ - ١٣٩
- هورست شتاينمر
- حول إهمال الوظيفة الاجتماعية
- ترجمة : مصطفى رياض .
- ع ٦٩/١ - ٧١
- يان موكلوفسكي
- اللغة المعيارية واللغة الشعرية
- ترجمة : آلفت كمال الروي
- ع ٣٧/١ - ٤٦
- يحيى الرخاوي
- الإيقاع الجوهري ونهض الإبداع
- ع ٦٧/٢ - ٩١
- يحيى عبد التواب
- فن الباليه والأدب
- ع ١٢٦/٢ - ١٣٦
- يوزف بيترشتين
- حول الأدب والأيدولوجيا
- ترجمة : باهر الجوهري
- ع ١٢/٣ - ١٩
- يوزف شتريلكا
- الأسلوب الأدبي (عن كتاب « مناهج علم الأدب »)
- ترجمة مصطفى ماهر .
- ع ٦٩/١ - ٨٢
- يوزف شتريلكا
- العلاقات المنهجية بين الأدب والفنون الأخرى
- ترجمة مصطفى ماهر
- ع ١٨/٢ - ٢٤

معرض
القاهرة الدولي الثامن عشر
للكتاب

بأرض المعارض الدولية
بمدينة نصر
من ٢١ يناير إلى ٣ فبراير ١٩٨٦

لقاء سنوى حافل لكل الناشرين
والمتقنين والباحثين

يقدم مجموعة من أحدث
ما قدمته دور النشر العالمية
من كتب ثقافية وعلمية وفنية
ومجموعة أنيقة من كتب الأطفال المصورة

زوروا جناح
الهيئة المصرية العامة للكتاب

only because it is one of the early examples of the novel as a literary form, but also because it is a touchstone whereby we may test a number of theoretical assumptions on the relationship between literature and ideology. *Hayy ibn Yaqzan* lies somewhere on the borderline between literature and philosophy. It has affinities with a number of similar works: re-writing some and being re-written by others.

Ibn Tufayl gives the reader access to his project, and the methods he intends to adopt, when he declares in the first part of the book that his aim is to lead the reader through the mysteries of mystical knowledge. He wants to show how man could attain a knowledge of God, all by himself and without any kind of religious instruction. It is a kind of Islamic mysticism tinged with Neo-Platonic ideas. The journey of *Hayy ibn Yaqzan* is, on the surface of it, a record of the march of the human mind: it shows its ability to perceive its surroundings through the senses, to associate and compare and come to conclusions. It then embarks on a further endeavour: the protagonist mixes with people and experiences life in a community. Then he starts to reject mind, senses, the material and social world. After an attempt at reconciling science and mystical philosophy, the individual and the community, the protagonist ends in aligning himself - decisively and irrevocably - with mysticism. He comes to reject empirical science and the categories of the mind. Nature is transcended and the protagonist experiences a growing need to dissociate himself from the life of the community.

Herein lies the ideological significance of the main image in the text: that of a solitary man on a desert island. As *R. Ashour* points out, the solitude of *Hayy ibn Yaqzan* is not haphazard. It is a wilful choice dictated by an ideological necessity. *Hayy* is an incarnation of man's march towards knowledge. He does not stand for man as a social being, producing ideas and learning about his surroundings in the course of his daily life and quotidian activities. He is rather a symbol of the solitary philosopher: the novel traces the development of his mind from empirical science to mysticism. *R. Ashour* maintains that in conveying his message through an artistic image, drawing on ideological concepts but making no explicit statements, *Ibn Tufayl* enables his reader to share with him the experiences, spiritual and psychological, of his protagonist. It is this that makes of *Hayy ibn Yaqzan* a work of literature, and not merely a philosophical treatise. It approaches the novel as a form of art, but does not entirely achieve that status: for though descriptive of the human development of a living character, the protagonist remains outside history. A novel, on the other hand, is concerned with social relations in a specific historical context. It shows the interaction of social forces in their clashes, but can not be satisfied with the presentation of an abstract mental image conveying little of the richness of life.

With this, we conclude our discussion, theoretical and applied, of a major issue in contemporary world and Arabic thought.

Translated by:
Maheer Shafik Farid

spect: (i) Complete subjection to the West. (ii) Absolute rejection of it. (iii) The attempt to comprehend and to start a dialogue with it, in a spirit of critical awareness, based on Islam or on some other ideological doctrine.

Bahel maintains that Yahya Haq's *Um Hashim's Lamp* (1954) and Tayeb Salhi's *Season of Migration to the North* (1966) are eloquent representations of the conflicts experienced by an Arab in Europe. First, there is a 'civilizational shock' resulting from the hero's encounter with the Western model. It is not only a struggle with the 'other' - here, Europe - but also with the self as carrier of different values, with the result that an attempt is always made to reconcile oneself to the other, through constant mechanisms of displacement and substitution. It is also an attempt to reach reconciliation with the self: the confrontations between Arab civilization and Europe have often been violent and bloody, with means and ends that were not, to say the least, always honourable. The Arab self-belonging to a backward society but exposed to a more advanced one finds itself in a fateful dilemma, wondering all the time: how could I accept the civilization of the foreigner who seeks to destroy - or at least to subjugate - the community to which I belong? The answer, more often than not, is a kind of 'reconciliation' with the new civilizational mode, or even a kind of 'dream' or 'hope' that one of the two will change so that they may meet instead of being locked in mortal combat.

On a second level, the conflict takes the form of an encounter between the returned Arab, having assimilated Western modes of life and thought, and his native community, after undergoing change and gaining a first-hand experience of the West. The self is then alienated in its own land: civilizational it does not belong to it, and may even try to change it in accordance with the new codes. A common solution is again a kind of 'reconciliation': the returned intellectual tries to reconcile himself to the values of his community, or to some of them, in the belief that he does, after all, belong to his native land, and in the hope, perhaps, of being able to effect gradual changes in the minds of his countrymen. Such attitudes are represented by the protagonist (an Egyptian) in Haq's *Um Hashim's Lamp* and his counterpart (a Sudanese) in Salhi's *Season of Migration*. The first gets reconciled to his society, full as it is of superstition, apathy, laxity and dirt. The second gets reconciled to both European civilization and his native land. The Arab intellectual, represented by these two protagonists, reconciles himself to his community in the hope of being accepted and of being capable of bringing about the desired change. He reconciles the 'other' - Europe - in the hope that the latter may stop exploiting him, or give him the opportunity to develop his own society. But

to *Bahel* this is an illusion: for in this process of reconciliation the Arab inescapably sacrifices his own integrity. Change can not be brought about by wishful thinking: No less than a brave encounter with the issue of development, and the requirements of progress, will do.

Our next contributor, **Amna Rasheed**, takes us to another domain. In a study of Abdel Rahman al-Sharkawi's *Al-Ard* (*The Earth*) she raises the question of value, and the relationship between time and place. *The Earth* is here studied as a novelistic genre. Despite the fact that many a novel revolves on the theme of the earth, or one's own soil, the history of this particular genre does not go back very far in the past. Not rarely does a peasant appear in this kind of novels as cruel, opportunistic and shy. According to A. Rasheed, we can regard this kind of novels of the earth as a separate genre: for one thing, it assumes a plot of land, real or imaginary, productive of an ideology related to it. The writer advances her premises through a certain kind of critical discourse: she rejects formal analysis, and adopts instead a critical practice whose goal is to trace ideological lineaments, ideology being a basic organic relationship, and not merely an external *domnee*. Having made clear the foundations of her critical discourse, she proceeds to analyze three novels all dealing with the theme of the earth:

- (i) *Emile Zola's Le Terre.*
- (ii) *John Steinbeck's The Grapes of Wrath.*
- (iii) *Abdel Rahman al-Sharkawi's Al-Ard (The Earth).*

These novels are regarded from three points of view: the significance of place; time and history; ideology and value. A. Rasheed blends the notions of *Pierre Macherey*, *Henri Mitterant*, *Mikhail Bakhtin* and *Claude Bremond* in an attempt to come out with a procedural critical apparatus capable of analyzing the fictional text, revealing its ideology as it manifests itself in the structure of the work, and linking all these elements with its literary value.

Radwa Ashour concludes this part of our discussion of 'Literature and Ideology' with a critical - ideological study of a philosophic work of fiction. We are presented here with a new reading of an ancient text, namely *Hayy ibn Yaqzan* by the Andalusian writer *Ibn Tufayl*. This work has been subjected to many a critical analysis treating of various facets of it: its philosophical content, its relation to other world novels, before and after, its debts to earlier works and its influence on subsequent ones, etc... According to R. Ashour most of these studies suffer from a methodological defect: they often fail to trace the artistic image back to its ideological root. *Hayy ibn Yaqzan*, in her opinion, is a novel that invites study: not

voiced by a critic are not so much immanent in the text as in the mind of the reader: interpretation or construction can not exist apart from their ideological backcloth. Arab critics may insist on the functional character of the novel, but their concepts of this function vary widely according to a critic's ideological affiliations and his political outlook on life and society. This is bound to leave its marks on the elucidation or interpretation offered. More often than not, the way a recipient - critic deals with a text is of a politico - ideological character.

An average reader does not differ much from a professional critic in this respect. Through a questionnaire prepared by al-Baridi, it turned out that the Arab reader wants a novel to serve the causes of the contemporary Arab citizen. He expects a novel to answer his personal questions on reality, to evaluate it as it is, and to transcend it through ideological concepts. A writer writes with the image of a reader consciously or not so consciously at the back of his mind, expecting him (the writer) to come up with an answer to his questions. Hence reality, the frame of reference - as a matter of question and answer - can not be separated from ideology.

As for the relationship between creativity and reality, many writers believe that verisimilitude can be achieved through a mechanical identification of the lived and the imagined. Yet the gap in time between these two however narrow it may be - will cause them to speak of reality, the frame of reference, as something different, closely linked with their ideological and biological engagement with the current moment. The relation, therefore, is one of ideological transcendence. The writer notes that the basic problem confronting contemporary Arab novelists, however different their points of departure may be, is the problem of liberation. Hence the discourse of the Arabic novel is not, so far, that of a class: it is merely an expression of an individual aspiration. The writer next poses the problem of the continuity between social structures in the Arab world and the forms of the novel from the point of view of the relationship with the Western novel as it developed through time and took different shapes. We are confronted with two possibilities here: Either a form of art is an application - competent or otherwise - of forms that used to dominate various historical phases, hence the new literary genre is not yet prepared to produce its own artistic forms. Or alternatively, the experience of a century or so has to be a product of social reality, and Arab sociological criticism is not yet capable of studying this phenomenon.

In his 'Pre - Writing', Ammar Belahsan continues this analysis of the relationship between the novel and ideology. He reminds the reader that it was the Marxist theory which stressed such a relationship. It was in a sci-

entific framework that the problem was raised, as an examination of the concepts employed will reveal. Belahsan regards current sociological studies as standing at the crossroads: they are a meeting-point of all kinds of scientific and idealistic concepts, of cognitive and ideological conflicts. Starting from Marxist analyses of literature, down to empirical, linguistic and structuralist approaches, a researcher will find himself in a desert of quicksands, facing different - even contradictory - theoretical and methodological winds of doctrine. Hence the difficulty of analysis, and its hazards, both methodological and theoretical, and its many pitfalls: like slipping into a theory of mechanical reflection (cf. orthodox Marxist economic theory) or, alternatively, the belief in the autonomy of literature and its separation from society and ideology.

From his analysis of idealistic and materialistic methods the writer concludes that literary writing, in its totality, is an attempt to organize ideology and give it a new form, namely the literary text. The latter, according to him, is a literary ideology, holding its own and moving in the marketplace, establishing with other people all kinds of social relationships such as love, conflict, etc.. To reveal the relationship between literature and ideology, analysis should proceed on the basis of three premises: (i) A literary text is writing regulative of the ideology, endowing it with a structure and a form productive, in turn, of a new significance; (ii) A literary text transforms ideology in such a way as to explore it, re-forming it in the process; (iii) A work of literature is a special way of exploring reality, different from scientific knowledge. Belahsan believes that it is possible to study the ideology produced by a certain form of literature - the novel - which he does, in the concluding part of his essay, with the help of notions deriving from *Lewis, Gramsci, Lukacs and Goldmann*.

Next, Isam Bahel chooses two Arabic novels, Yahya Haqi's *Qandil Um Hashim* ('Um Hashim's Lamp') and Tayeb Salhi's *Masnam al-Hijra* ('Season of Migration to the North') to analyse, with reference to them, what he calls 'the ideology of reconciliation'. Bahel defines ideology as a system of conceptual notions, underlying social or cultural behaviour, directing it, determining its nature and course and its goals in the present and the future. A writer diffuses his ideology in a work of art on all levels. The issue of 'Progress' or 'the dilemma of Arab civilisation', the writer maintains, was the main preoccupation of writers and thinkers in this part of the world for well over a century and a half. The journey to the West, and direct contact with its modes of thought and behaviour, were one way of presenting this vital issue. Three attitudes could be discerned in this re-

tantamount to an expression of human freedom in its broad sense. Midway between these two stances is the attitude of present Soviet thinkers: they may criticize Zadanovism or Stalinism but they will not fail to toe the line set by the party.

Marxists do not distinguish between literature and the other arts when it comes to commitment. Despite their admission that poetry is a *sui generis* form of creation - The Marxist critic **George Thomson** connects it with magic, enchantment, imagination, meditation and elevation - they do not exempt it from commitment. A poet, like any other artist, is a social being, capable of action, and hence can not be neutral. He has to join the ranks of one of the warring social classes; and to be socially committed is to embrace the aspirations of a rising proletariat in a still largely bourgeois society. **Al-Sabagh** points out that differences of opinion among Marxists go far beyond this point. They also differ on tendencies other than socialist realism. Some of them would accept critical realism or revolutionary romanticism. Others would even welcome the achievements of modern - including modernist - art. We should therefore be wary of dealing with Marxist aesthetic concepts from a dogmatic point of view assuming the existence of a uniform Marxist aesthetic doctrine to which all Marxists will gladly subscribe.

Next, we present the reader with a set of applied essays, also graduated. First, there is **Izzat Urani's 'Two Voyages'**, on two journeys undertaken in the nineteenth century, in the so-called age of revival of modern Arabic literature, by two writer-travellers. Through a reading of these accounts of a journey, **Urani** seeks to reveal the ideological content of the works in question. To him, ideology is a writer's intention, what is stated explicitly as well as what is left implicit but could nevertheless be read between the lines. The latter, in some cases, may be even more significant than the former.

A journey is a shift, a movement in place and time, a movement to the place of the 'other, to another culture. Society and culture are temporal beings of necessity, hence to understand the present is to understand the past and to envisage the future as well. To make a journey is not merely to get to know another part of the world: rather it is to know another part of the world in the framework of the whole. To make a useful journey, worthy of the name, is to know a new place, and to know the very place from which you started; for a traveller can not escape his cultural and ideological heritage. Expatriation from the homeland is a rediscovery of one's native land in its totality, having formerly known its particulars. A journey is a continual shuttling between past and present, here and there. It is a cultural confrontation

between two persons, two communities or two cultures.

Thus **Urani** embarks on a reading of **Rifa'at al-Tahtawi's 'Takhlis al-ibriz fi takhlis Paris'** (*The Refinement of Gold in the Resume of Paris*), and **'Itrahad al-aliba in mahasin Uruha'** (*The Intelligent Traveller's Guide to the Beauties of Europe*) by **Abdulla Fikry** and his son **Amin Fikry**. He compares the status of the three authors, the social classes to which they belong, and how the ideology latent in their books was related to political and social conditions at the time.

Not unrelated to this treatment of a given literary product is **Nihad Seliha's 'The Theatre: From Dramatic Theory to Philosophical Outlook'**. She treats of the relationship between ideology and drama. First, she accounts for the dominance of **Aristotle's** dramatic theory over Western theatre down to the twentieth century. This is mainly due to the fact that the ideology underlying **Aristotle's** dramatic theory was in harmony with the ideologies that followed it down to the beginning of the present century. A radical change of the philosophical outlook, however, was brought about by modern currents of thought, such as the analytic, linguistic and logical positivist philosophies (focusing on language) no less than Existentialism and Marxism (focusing on praxis). The writer, then proceeds to an examination of the literary theories produced by these philosophies and of the creative tendencies in drama related to them. She reaches the conclusion that the recession of the Aristotelian dominance of European drama is closely connected with the recession of his philosophical influence on Western thought.

From drama as a literary genre, we move with **Mohamed al-Baridi** to **'The Discourse of the Novel: Reality and Ideology'**. The writer chooses to discuss the novel genre being, in his opinion, a recent form in Arabic literature, closely connected - as far as form is concerned - with the achievements of the Western novelists. The novel seems, nevertheless, more capable than any other genre of rendering social reality and exploring its relation to it. The writer adopts the German theory of 'acceptance' as a method: according to which a reader - whether he be a critic, an average reader, or a literary tyro - expects the work of literature to provide him with an answer to questions worrying him. The manner in which a novel is accepted can be discerned in the novel itself. The reader, as 'acceptor', has an important role to play in determining the very discourse of the novel as a literary genre. Hence the possibility of a sociological approach to the discourse of the novel.

If critical reading be a hermeneutic activity, a filling of the blanks in a novel, it follows that most opinions

ture is Marxist ideology, but with a contemporary flavour. It is a unique synthesis of Freudian psychoanalysis Marxist social analysis and linguistic research into the structure of language: see her study of *Antonin Artaud*. On the other hand, phenomenological methods were a sign of innovation in the French New Criticism. They had the added merit of a clear philosophical and ideological basis. Al - Kundi notes the dominant philosophical tendency of these methods: they elucidate the process of artistic creation in relation to the artist as a free agent and as an individual. More often than not, this takes precedence over adequate analysis of literary texts in an attempt to crystallize their semantic and expressive character. Thus Sartre is mainly preoccupied with the imaginative 'project' through which a writer fulfils himself in a work of art. *Gaston Bachelard*, on the other hand, is more interested in appreciative reading. He gives us his impression - nay, even his dreams - of poetic texts, giving a unique picture of life, dazzling and surprising.

It would appear, though, that the ideological approach was not the only contribution to the French New Criticism. There was also *Roland Barthes*' 'literary particularism' merging structuralist linguistics and analytical Marxist concepts. Writing therefore came to be the focus of interest and the pivotal problem determining the nature of literature. Al - Kundi then reviews *Todorov*'s studies in poetics and *Jacques Derrida*'s 'Grammatology' in a bid to go beyond both Phenomenology and Structuralism. He concludes that components of the ideological phenomenon transcend both critical and literary discourse.

Our next contributor, *Mushtak Mahmood*, merges literature and criticism in what he calls 'ideologization'. In examining the close relations between literature and ideology, he says that the former is inconceivable apart from a process of ideologization. It is the *point d'appui* in all literary expression, even in new-fangled literary genres and their critical interpretations, such as sub-literature, non-literature, etc... After discussing a number of definitions of ideologization, the writer concludes that, in its modern sense, it might be defined as scientific ideology. There are other kinds of ideology: the functional, concerned as it is with the issue of progress and backwardness; and there is the general concept of ideology as the science of ideas, dealing with myths and general concepts. *Mahmood* regards the concomitance of literature - as creation - and ideologization as corollary to the concomitance of body and soul. The relationship has its strating - point in the writer himself as a social being with principles, values, ideals and morals, a psychological make-up and consciousness. These give rise to the process of creation, and the concomitance be-

comes inevitable, spontaneous, legitimate and free from coercion. Consciousness of such a relation should be the focus of interest, provided of course that it is not a hypocritical or fraudulent consciousness, aiming at perpetuating the outworn. It is, on the contrary, a consciousness making for change, uprooting injustices, narrowing the gap between social classes, and calling for equal opportunities for everyone. This consciousness is capable of producing a revolutionary ideologization which, in combination with other components of artistic creation, would make for great art. *Mahmood* takes to task those who believe that literature could exist apart from ideologization. He mentions an article on 'Literature and Criticism' by the German critic *Franz Hoffman*. He also examines the answers of a number of creative writers, in a questionnaire in *Faust*, to conclude that literature can not be separated from ideologization.

From the point of view of literary criticism, *Mahmood* believes that ideological approaches to literature have caused the latter much harm, just as incompetent ideologization - being neither artistic nor spontaneous - has done much harm to creativity and art. A case in point is the Marxist ideologization: the writer condemns as dogmatic and reductive of literature to a lifeless machine. In order to offset arbitrary criticism, seeking to impose on the text what is not there, the writer stresses the need for a comprehensive ideologization, a general view of man and the universe, at once profound, flexible and accommodating.

Thus *Mahmood* comes to reject Marxism in the domain of literary criticism. Another of our contributors, *Ramadan al-Sabagh*, in his 'Marxism and Commitment' analyzes a set of aesthetic concepts linking art with society regarding the former as a reflection of the latter, without discrimination between the arts. Despite *Henri Lefebvre*'s claim that art is not an ideology, it has a political ideological content with varying degrees of explicitness and self-consciousness. To the Marxist, art is a way of controlling reality, hence its character as an agent of change. An artist is urged to take a progressive stand and to back the rising class of the proletariat: he does not stand in a social vacuum, but belongs of necessity to a particular social class and is expected to take stances tallying with its ideology.

The fact remains, however, that Marxists do not always see eye to eye as to the meaning of commitment and to what extent it should go. The differences can be traced from one writer to another, depending on their relationship with the power in office or the party. More often than not, commitment would turn into strict adherence to the line drawn by the party or its organs. At other times - as in the case of *Trotsky* - commitment is

draws attention to creative writers, normally non-specialists in the humanities who may not adopt the methods of scientific or logical analysis, but are qualified by virtue of their intimate engagement with it - to talk of language as a medium of creation and to state their attitude to it. Ismail singles out for study a contemporary man of letters, namely **Yahya Haqi**, as an example of the creative writer: where he stands in relation to language and how he regards his craft as a writer.

Our next essay, **Kamal Abu Deeb's 'Literature and Ideology'** highlights the importance of a basic concept in the work of **Michel Foucault**: his revelation of the relations of power, the association of power and knowledge, the mechanism of authority and its domination of the texture of social life as well as the mental and philosophical make-up of the individual. While associated with relations of power, ideology is related to a no less dominant authority: that of composition.

Abu Deeb believes that **Foucault's** crystallization of the political nature of human life is equalled in importance only by **Karl Marx's** revelation of the economic nature of human existence. The relation between these two thinkers is dialectical. He further notes the relation between literature and ideology in Marxism, Existentialism, Structuralism, Post-Structuralism, Deconstruction and Hermeneutics. Human life is basically lingual, in the sense that its economic, political and ideological nature is only realized in, and through, language. All writing is a linguistic activity, and linguistic activities are by their very nature social acts, hence their ideological character. The only way to understand the relationship between literature and ideology is by a close examination of the relationship between language and ideology. Language is composition, a body of texts forming an ideology.

Abu Deeb discusses, from this angle, the most important works dealing with the relationship between literature and ideology. He puts a number of questions and proposes possible ways of evolving a theory of literary criticism based on the belief that a literary product is not an embodiment of the thought of the ruling classes, as orthodox Marxism maintains, but rather that rejectionist literature, or opposing thought, constitutes an important component of culture. Its relationship with the thought of the ruling classes is one of conflict. The confrontation between the two gives rise to mechanisms of modification, transformation, subtraction, substitution or development of prevalent thought. The writer asserts that the ideological component of a given text is not revealed through a writer's manifest statements or professed doctrinal points of departure. Rather, it is latent in textual composition, in the relations between the parts,

and in what is implicit rather than explicit. The shift of focus, in the critical process, from manifest to latent ideology is one of the most important developments in modern criticism. **Abu Deeb** points out possible ways of an ideological reading of a literary text, discussing in the meantime some basic concepts of modern literary criticism such as 'unity' and 'value'. He concludes with a definition of the function of criticism as it clashes with time-honoured texts consecrated by custom and authority in an attempt to expose the underlying contradictions in such texts on the one hand, and to tap the resources of suppressed texts on the other, showing the great potential of the latter. He stresses the importance of literature as an agent of political, economic and cultural change. In the meantime, he admits the difficulty of defining the nature of its role, how it evolved, and how it shapes changed, sometimes beyond recognition, in different societies.

From linguistic and literary theorizing, we move on with **Mohamed Ali al-Kurdi** to an examination of the relationship between the French New Criticism and ideology. The emergence of the New Criticism in France is traced back by the writer to the critical discussion which raged between **Raymond Picaud** and **Roland Barthes** on the appearance of the latter's study of **Jean Racine**. **Barthes** distinguishes between two kinds of criticism: the ideological, keeping abreast of the age and making use of other disciplines in all domains of knowledge on the one hand, and the academic or descriptive, editing literary texts, and tracing sources and facts, in the manner of **G. Lanson**, on the other.

Al-Kurdi notes the contribution of **Lucien Goldmann** to ideological criticism. Through a sociological approach, **Goldmann** sought to encompass the comprehensive sense of a literary work as running on parallel lines with a certain vision of life. It is this parallelism that endows a work of art or literature with form, balance and coherence. The method was adopted by **Goldmann** in such works as: *Le Dieu Caché (The Hidden God)*, *Introduction à la philosophie de Kant (An Introduction to the Philosophy of Kant)* and *Pour une sociologie du roman (Towards a Sociology of the Novel)*.

The explicit link between a critic's ideology and his subject - as in the case of **Goldmann** seems to have incited some of **Goldmann's** disciples to undertake an analysis of the literary work through an examination of its components, followed by a piecing together of its elements in the form of an expressive semantic system, before embarking on an analysis of the ideological vision informing the text. One of the most significant contributions in this domain is that of **Julia Kristeva** known as semantic or analytic semiotics. **Kristeva's** point of depart-

followed. The idea permeates their whole output. It was to acquire a social colouring as from the mid-century.

In our next essay, Magdi Wahba puts this basic question: 'Which ideology?'. He makes no secret of his sense of perplexity as he tries to define the word 'ideology', an abstract and controversial term. While some writers maintain that ideological differences - calling for a re-definition of abstract terms - are capable of enriching human thought, Wahba is not in favour of coining emotive slogans, eventually putting thought in strait-jackets and reducing it to narrow concepts. He traces the semantic development of the word 'ideology' since it was used by the French philosopher *Antoine Louis Claude Destutt de Tracy* (1754 - 1836), author of the four volumes designated as 'Elements d'Ideologie' (1801) (*Elements of Ideology*). The word 'ideology', however, had made an earlier appearance in a 1796 lecture given by the same philosopher and containing his theory of human thought as a process resulting from the motion of human sensations in the form of conception, memory, judgement and will.

Although de Tracy's purpose was to establish 'a science of ideas', undertaking a study of notions, their meaning and laws, Napoleon, conservative thinkers and advocates of absolutist thought all strongly opposed his attempt maintaining that ideologists based their political and social theories on fanciful abstractions, rather than on reality and human nature as we know it to be. They mistakenly assumed that the human mind is autonomous, and capable of its own accord of regulating its social and political life.

The word 'ideology' was soon to acquire another meaning in the works of *Karl Marx* and *F. Engels*. In their *The German Ideology* it was defined as a system of false ideas, relating to no stable reality, and an attempt to justify class domination. *Karl Marx*, however, was later to define ideology as the outcome of a certain set of economic interests, of a particular class or group, whether in office or not. A further dimension was added to the meaning of ideology by *Lenin*. In his *Materialism and Empirical Criticism* he discusses the association of ideology with the interests of a certain class. *Lenin* describes Marxism, and the system of ideas and ideals relating to the proletariat, as scientific ideology. The writer traces the impact of this concept on the Hungarian thinker *Georg Lukacs* and the Italian *Gramsci*. He points out the dilemma of Marxist thinkers who distinguish between so-called certain sciences and ideology as a method of thought emanating from certain economic relationships, in a given society, and associated with the interests of a certain class or group. Ideology, to quote the French philosopher *Louis Althusser*, is a representation

of those imaginary relationships linking individuals with their real circumstances in life.

M. Wahba refers to a point of view radically opposed to the Marxist concept of ideology. He mentions *Karl Mannheim*, the prominent German sociologist, who objected to the Marxist concept of ideology, on the ground that it made no distinction between an individual's ideology and that of a certain age or group. Still, *Mannheim* posits that both kinds of ideology are conditioned by the social circumstances of the individual or the group.

Towards the end of his essay, *M. Wahba* harks back to his point of departure: a sense of perplexity in the face of a plethora of definitions and interpretations of the word 'ideology'. Confronting a flood of ideologies in twentieth century thought, he asks: is it possible for developing countries, in the thick of struggle for liberation, to import ideological modes? Should not national movements of liberation be considered ideologies in their own right? A third question that he poses is: Do we have the option between ideology and a certain identity? And if so, which ideology? when? and why?

Both *Z. N. Mahmoud* and *M. Wahba* approach the problem of ideology from a general historical and philosophical angle. A third contributor, *Issa el-Din Ismail*, approaches it from a linguistic angle. In an examination of the ideology of language, he reveals how complex the linguistic phenomenon is, being the most important aspect of human existence. He touches on a number of basic issues relating to universal concepts and laws governing this phenomenon; in other words what we may call the ideology of language. The first of these issues is language itself as an effective activity, occupying a central place in life, and not merely a mirror reflecting it. The existence of language is not confined to our actual world; it extends to the potential as well. Next, *Ismail* touches on the actual exercise of lingual discourse as a realization of an effective activity. The spectrum extends from mythical discourse, in its ancient figurative and metaphoric forms, to everyday discourse.

A third issue that *Ismail* touches upon is language in its two-fold aspect: as a mental process on the one hand, and as a social activity on the other. Both aspects form the linguistic phenomenon and mould human consciousness at one and the same time. *Ismail* deals with tributaries of this main trend in an attempt to define the ideology of language and shed light on its extreme complexity having as it does horizontal as well as vertical dimensions.

It is *Ismail's* goal to analyze the lingual phenomenon as an ideology. A complementing process, however, would be to study the language of ideology. The writer

THIS ISSUE

ABSTRACT

The last issue of *Fusul*, as the reader will recall, has been concerned with the most important achievements of Western thought in the domain of 'Literature and Ideology'. The present issue is Part II of our treatment of the same theme, presenting as it does contributions of Arab thinkers and critics to the study of the issue in question. The observer of the close links between these Western and Arab contributors will not fail to realize that it is a relationship based on togetherness, rather than servility. An Arab thinker, speaking the language of the age and asking questions engaging the attention of his peers in Europe and in the United States, will not be surprised to detect many points of contact between his interests and conclusions and theirs: in tallying with modern *données*, he will reassert himself, join himself with a world-wide critical discussion and engage with vital issues of the age, competently and efficiently.

Contrary to our usual practice hitherto, the present issue opens with a critical forum. We have chosen to adopt this course in the belief that multiplicity of voices will make clear the problematic nature of the theme and will best reflect its rich dialectical character. Different points of view could serve as a legitimate introduction to the contributions that follow.

In his testimony on 'Literature and Ideology', Zaki Naguib Mahmoud speaks of the place of ideology in the cultural life. He refers to the rise of the term in the West, its development and its introduction into Arabic. An Arabic equivalent which he suggests is '*maschabeyyn*' (system) or '*milah*' (denomination, sect), used by the Islamic philosopher al-Farabi to denote the attachment,

by a group of people, to a set of ideas and beliefs, advocated and held. This is what is meant by the term 'ideology'. Another Islamic thinker, ash-Shahristani, used the word '*milah*' in the plural as part of the title of a book: '*Al Milal wal Nihal*' (*Book of Religious and Philosophical Sects*). In discussing the role of ideology in contemporary philosophical thought, Z.N. Mahmoud maintains that, down from the mid-nineteenth to the mid-twentieth centuries, Arabic thought has been evolving an ideology of its own, imposing no cultural blueprint by force but envisaging goals to be pursued, combining whatever is vital in the tradition, and capable of safeguarding our historical identity, with the essential elements of Western culture. Only by such a combination will our modern Arabic culture be viable. The writer asserts that these two lines have always run parallel, though it is noticed that a rejectionist ideology, seeking to retrieve the past, is now gaining ground. This he puts down to historical circumstances overburdening the Arab World and rendering it incapable of meeting the challenge of the West.

Z. N. Mahmoud, however, expresses his firm belief that the two lines of thought - the Arab and the Western - are not mutually exclusive and that a new formula, combining past and present, will eventually prevail.

Z. N. Mahmoud discusses a number of important issues relating to the cultural role of ideology as the sum-total of what precedes it and as a determinant of what will follow. He stresses the close relationship between creative literature, on the one hand, and the ideology, particular and general, of the man of letters on the other. The pioneering generation in modern Arabic literature, he maintains, has been preoccupied with the concept of 'freedom', down from the twenties to the decades that





Issued By

General Egyptian Book Organization

Editor:

EZZ EL-DIN ISMAIL

Associate Editor:

SALAH FADL

Managing Editor:

ETIDAL OTHMAN

Lay Out:

SAAD ABDEL WAHAB

Secretariate:

ABDEL QADER ZIEDAN

ISAM BAHY

MOHAMMAD BADAWI

MOHAMMAD GHATH

Advisory Editors:

Z. N. MAHMOUD

S. EL - QALAMAWI

SH. DAIF

A. YUNIS

A. EL - QUTT

M. WAHBA

M. SUWAIF

N. MAHFOUZ

Y. HAQQI

LITERATURE AND IDEOLOGY

PART 2

☐ Vol. V ☐ No. IV

☐ July - August - September 1985

Bibliotheca Alexandrina



0536237